

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

TO STEPHENA KINGA A JEHO FILMOVÁ ZPRACOVÁNÍ

Vedoucí práce: Mgr. David Skalický, Ph.D.

Autor práce: Jana Marešová

Studijní obor: Kulturní studia

Ročník: 3.

2018

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně, pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citovaných zdrojů.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejich internetových stránkách, a to se zachováním autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledky obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 29. 7. 2018

.....
Jana Marešová

Poděkování

Největší dík patří vedoucímu mé bakalářské práce Mgr. Davidu Skalickému, Ph.D. za jeho cenné rady při psaní práce, a především za jeho obrovskou trpělivost. Děkuji.

Anotace

Tato bakalářská práce se zabývá hororovým žánrem v literatuře a ve filmu, konkrétně knihou Stephena Kinga *To* a jejími filmovými adaptacemi. Toto dílo analyzuje pomocí naratologických kategorií jako příběh, vypravěč, postavy, čas a prostor. Zaměřuje se na odlišnost literární a filmové reprezentace a na to, jaké literární a filmové prostředky využívají v těchto dílech Stephen King a filmoví tvůrci k navození emocí charakteristickým pro horor.

Klíčová slova: adaptace, film, horor, kniha, komparace, naratologie, Stephen King, *To*

Annotation

The bachelor thesis deals with the horror genre in literature and film, specifically with Stephen King's book *It* and its film adaptations. These works are analyzed by way of narratological categories such as story, narrator, characters, time, and space. It focuses on differences between literary and film representation, as well as what literary and film means are used by Stephen King or film creators to produce emotions distinctive to horror stories.

Keywords: adaptation, book, comparison, film, horror, *It*, naratology, Stephen King

OBSAH

ÚVOD	6
1 HOROR.....	8
1.1 Stephen King (Mistr strachu)	11
2 FILMOVÉ ADAPTACE	13
3 TO	17
3.1 Stručný děj.....	17
3.2 Příběh.....	18
3.3 Vypravěč.....	21
3.4 Postavy.....	24
3.4.1 Bill Denbrough	26
3.4.2 Richie Tozier	28
3.4.3 Ben Hanscom.....	30
3.4.4 Mike Hanlon.....	32
3.4.5 Eddie Kaspbrak	33
3.4.6 Stanley Uris	35
3.4.7 Beverly Marshová	36
3.4.8 Henry Bowers	38
3.4.9 Pennywise.....	40
3.5 Čas	42
3.6 Prostor.....	44
ZÁVĚR.....	47
POUŽITÉ ZDROJE.....	50

ÚVOD

V následující bakalářské práci věnuji svou pozornost filmovým adaptacím díla *To* amerického spisovatele Stephen Kinga. Na základě tohoto textu vznikly dvě filmové adaptace. První v roce 1990, jejího remaku jsme se dočkali v roce 2017. Druhá adaptace je rozdělena na dva díly, druhou částí se budeme moci těšit v září 2019.

Hlavním cílem práce je tematizovat odlišnost literárního a filmového vyprávění. Konkrétněji na budování vyprávění hororového – jako příklad poslouží zmíněné dílo. Vztah mezi literaturou a filmem je velmi blízký už od vzniku samotné kinematografie. Velice často se filmy natáčejí podle knižních předloh anebo jsou pro filmaře inspirací.

Hlavním důvodem volby tohoto tématu je můj osobní zájem o film i o literaturu a také ten, že Stephen King je mým oblíbeným autorem. Byly to právě jeho knihy, které mne vtáhly do světa hororu. Konkrétně toto dílo jsem si vybrala proto, že nebylo natočeno pouze jednou ale již dvakrát, a tak mohu hodnotit a komparovat zároveň obě filmové adaptace.

První část práce seznamuje čtenáře s hororovým žánrem jak v literatuře, tak ve filmu. Pojednávám zde o tom, co vlastně horor je a jaké mohou být jeho druhy. Popisuji jeho obecné vlastnosti i to, jakým způsobem se pokouší docílit požadovaných emocí, které se horor snaží u recipienta vyvolat, jaké prostředky lze využít a zdali tomu je stejně v psané podobě jako ve filmové. Malou částí se věnuji též historii hororu – jeho začátkům v literatuře i v kinematografii. Také se v této části práce dozvíme základní informace o autorovi příběhu – Stephenovi Kingovi, známém také jako „mistr strachu“ nebo „král hororu.“

V druhé části si kladu za cíl vymezení pojmu „filmová adaptace“ a následně najít odlišnosti mezi knihou a filmem, které budu demonstrovat na adaptacích díla *To*.

Nejdelší část práce je rozdělena do několika podkapitol. Tyto podkapitoly se věnují jednotlivých naratologickým kategoriím: příběhu, vypravěči, postavám, času a prostoru. V každé této podkapitole se věnuji teorii, kterou se přitom snažím předvádět jak v knize, tak v jejích filmových adaptacích.

Aby vůbec bylo možné jednotlivá díla porovnávat je potřeba znát alespoň stručný děj příběhu, proto se i tomuto tématu ve své práci věnuji a než se pouštím do jednotlivých naratologických kategorií seznamuji čtenáře s původním dějem knihy.

Cílem bakalářské práce je pomocí naratologických kategorií rozebrat dané dílo ve všech jeho podobách a také zjistit, zde je vůbec možné všechny důležité prvky, které se v knize vyskytují, přenést na filmové plátno. Existují základní funkce (události), které se musí transferovat do filmu, aby zůstal zachován jeho význam. Otázkou je, jestli se to režisérům podařilo kompletně převést a neporušit tedy osu daného narativu.

1 HOROR

Co vlastně určuje, že určitá skupina textů či filmů patří právě do některého konkrétního žánru? Dalo by se říci, že žánr je vlastně jakýsi stálý soubor formálních a obsahových prvků. „Žánr řídí narativní proces a prostřednictvím vzorců podobnosti a odlišnosti zajišťuje soudržnost a důvěryhodnost. [...] Žánr vyžaduje systematické a strukturované opakování problémů a jejich řešení v naracích.“¹ Dalo by se říci, že jednotlivé žánry jsou založené na nevyřčené dohodě mezi publikem, kritikou a autory.

Existuje několik filmových žánrů: western, muzikál, válečný film, sci-fi, thriller, akční film, komedie, romantický film a tak podobně. Žádný ze žánrů se nedá jednoduše a úplně přesně definovat. Analyzovat filmový žánr nám pomáhají sdílené žánrové konvence. Žánrovými konvencemi se mohou stát jisté prvky syžetu, obecné významy, které se ve filmech s podobným tématem objevují znovu a znovu, nebo například charakteristické filmové postupy. V hororech to může být obvykle použité ponuré osvětlení. „Mnohé filmové žánry se ustálily díky tomu, že si vypůjčily již existující konvence z jiných médií. [...] Každý 'adaptovaný' žánr vždy ovlivňuje specifické vlastnosti a podmínky filmového média.“²

Horor je jedním ze žánrů nejen populární literatury ale i filmu. Autoři hororu často využívají fantasy či sci-fi prvky, a proto bývají tyto tři žánry považovány za příbuzné.

Každý žánr je tedy typický něčím jiným. Mezi obsahové aspekty řadíme typologii postav, místo, čas, prostředí, téma a charakter zápletky, jakousi ideologii příběhu a tak dále. Formálními aspekty jsou konvence při práci s kamerou, střihem či kompozicí literárního vyprávění.

U hororu je to emocionální účinek, který se u diváka/čtenáře snaží vyvolat. Jeho cílem je vyvolání negativních emocí. Snaží se člověka šokovat, vylekat, znechutit, odpudit, děsit. Strach je jeden z nejsilnějších lidských pocitů, a právě horor je žánr, který si se strachem pohrává. Jedním kritériem u hororového žánru jsou tedy pocity, které tyto filmy či literární díla vyvolávají. Na emoce jako jsou napětí a hrůza můžeme také narazit v thrilleru, detektivkách, dobrodružných či kriminálních filmech. Druhým kritériem se zdá být přítomnost monstra. Už lidové pohádky naznačují, jak rádi se bojíme

¹ BARKER, Chris. Slovník kulturních studií. Praha: Portál, 2006, str. 205.

² BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, str. 426.

nadpřirozených bytostí.³ Monstrum v hororech se většinou vymyká přírodě. Je to něco nadpřirozeného, co často narušuje hranici mezi světem živých a mrtvých (upíří, zombie). Také to může být něco, co naše populace vůbec nezná – horor tak poukazuje na omezenost lidského vědění.

V současné době je u hororu charakteristický posun od iracionálna k racionálnu – od záporných postav, kterými dříve byli upíří a různé příšery, se dostáváme k sériovým vrahům a psychopatům. Je to zapříčiněno přístupem soudobého člověka ke strachu. Čeho se dnešní člověk může bát? Před šedesáti lety nás z vnějšího prostoru ohrožovaly různé příšery a v dnešní době se více bojíme vnitřního ohrožení – například právě psychické úchytky. I v knize Ivany Taranenkové se píše: „*Tematicky sa vyvíjal postupne od dramatického zobrazenia nadprirodzených bytostí cez rôzne zmutované monštra až k tomu, že hrôzypnosť začala vyplývať z ľudskej prirodzenosti. To však, pochopiteľne, neznamená, že i dnes neexistujú napríklad horory o upíroch a podobne. Existujú. Žánrové mechanizmy ich generujú stále. Len už neudávajú tón.*“⁴ Nadále však zůstává stěžní téma lovce a kořisti. V hororu monstrum či psychopat pronásleduje a loví oběti a tudíž je lovcem. Role se však často v příbězích obrací. Například tehdy, když si kořist uvědomí dění okolo sebe – nechce se stát kořistí a tak začne lovcem sama pronásledovat. V tu chvíli se role prohazují: lovec se stává kořistí a kořist lovcem. Příběh většinou končí tehdy, je-li jeden z nich zničen.

Nabízí se ale otázka, proč nás fascinují zlé a odporné věci? Potěšení z děsivých příběhů nemusí však nutně vycházet přímo z monster, ale může spíše vycházet ze samotného příběhu. Nemusí ani tolik záležet na strašidelnosti samotných prvků, které nás mají vyděsit, jako spíše na tom, jak jsou do příběhu zasazeny a navzájem s ním propojeny. Člověk se nedívá/nečte horory jen proto, aby se bál, ale nejspíš kvůli tomu, že jsou tyto strašidelné příběhy plné záhad a tajemství a jeho baví přicházet tomuto tajemnu na kloub a postupně odhalovat smysl, vlastnosti a schopnosti daného, často nadpřirozeného prvku. Toto postupné odhalování má na člověka pozitivní dopad, protože od počátečního nevědomí a bezmoci proti neznámu se dostává do situace, kdy ví, o co jde a jak se s tím případně vypořádat. Působit pozitivně na něho může také zvědavost: recipient se zájmem sleduje průběh děje a jeho zápletku. Ne vždy nás konec příběhu ale dovede k rozuzlení.

³ BERNARD, Jan a Pavla FRÝDLOVÁ. Malý labyrint filmu. Praha: Albatros, 1988, str. 172.

⁴ CIEL, Martin. Filmový horor ako fantastický žánr – úvod do problému. In: ed. Ivana TARARENKOVÁ a Michal JAREŠ. Strach a hrôza: podoby hororového žánru. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011, str. 154.

Horor nám na rozdíl od detektivního žánru nedluží žádné odpovědi. Často se objevují i (po)závěrečné scény, které divákovi napovídají, že monstrum nebylo zcela zničeno, a tak může začít řídit znovu.

Je také potřeba říci, že nadpřirozeno není nutné detailněji popisovat. Čím přesněji bude vykresleno a čím více informací nám bude sděleno, tím bude slabší. Je dobré pracovat jenom s náznaky, aby si nadpřirozeno vykreslila sama lidská mysl – bude tak intenzivnější. Fantazie je základem hororu.

V nejideálnějším případě v hororu dochází k situaci, kdy se recipientovy pocity ztotožňují s pocity hlavních postav. Tyto pocity neodpovídají jen strachu, ale také znechucení, hnusu a odporu.

Podle charakteru zápletky či původu monstra dělíme hororový žánr na sci-fi horor (*Vetřelec*, R. Scott, 1979), klasický horor, který je založen na mysteriózním základě (*Kruh*, G. Verbinski, 2002), psychologický horor – zde roli monstra zastupuje například psychopat (*Mlčení jehňátek*, J. Damme, 1991), zombie horor (*Noc ožvlých mrtvol*, G. A. Romero, 1968), tzv. splatter nebo by se dalo říci vyvražďovací horor (*Pátek třináctého*, S. S. Cunningham, 1980) a hororovou komedii (*Krotitelé duchů*, I. Reitman, 1984).

Stephen King se nespécializuje na jeden druh hororu, mimo klasického hororu jako je *To* (1986) se u něho najde od každého něco. Ze sci-fi hororů můžeme zmínit například *Pavučinu snů* (2001), *Osvícení* (1977) či *Misery* (1987) by se řadily mezi psychologické horory a v *Řbitovu zvířátek* (1983) se objevují zombie prvky.

Nejen filmový ale i knižní horor využívá strachu z neznáma. Velmi typické pro vyprávění hororu je využívání tajemství. Čtenář nebo divák je ponecháván v nevědomosti a jen pomocí malých náznaků je pomalu veden k rozluštění záhady. Příběh často končí nečekaně. Co se týče obrazů, film samozřejmě působí více podmanivě v porovnání s literaturou, neponechává nám však tolik prostoru pro naši vlastní fantazii.

Strašidelné příběhy mají své kořeny již v mytických vyprávěních, v literatuře získávají své místo však až v 18. století. Mezi průkopníky hororového žánru patří spisovatelé Edgar Allan Poe (*Havran*) a Bram Stoker (*Dracula*). Velká osobnost v hororové literatuře je také spisovatel Howard Phillips Lovecraft (*Volání Cthulhu*). Právě tento autor velice inspiroval Stephena Kinga již v jeho mládí a ovlivnil tak jeho další tvorbu.

Největší rozvoj prodělal filmový horor ve 30./40. a 70./80. letech minulého století. Mezi první filmové hororové snímky patří *Golem* (režie Genrik Galeen), *Upír Nosferatu* (Friedrich W. Murnau) nebo adaptace o Frankensteinovi (Terenc Fisher).

U filmového hororu je velmi časté pro nastolení té požadované hrůzy a napětí využívání tmy, speciálních světel, osobní kamery, důraz na detail a jednotlivé záběry, příznačná hudba a ruchy. To vše správně použito vzbuzuje žádanou atmosféru hororu.⁵

U literárního hororu je potřeba navodit správnou atmosféru slovy. Pro nastolení napětí autoři často v zásadních momentech používají velmi krátké věty, aby čtenáře mohl nečekaně šokovat. Často se také v hororech vyskytují věty, které nám prozradí něco velmi důležitého už na začátku děje a my jen čekáme kdy se tak stane. Například jak píše S. King v *Tom*:

George se otočil a podíval se na bratra.

„Bud' o-opatrný.“

„Jasně.“ Trochu se zamračil. Takové věci má říkat maminka, ne starší bratr. Bylo to stejně divné, jako když bratra políbil. „Jasně že jo.“

Odešel. Bratr ho už nikdy nespátřil.⁶

Čtenáři je hned jasné, že se Georgovi něco stane, neví však kdy a jak se to přihodí.

Je také velmi důležité správný popis strašidelné atmosféry a pocitů postav. Pro správné vyznění hororu je důležité, aby prostředí, ve kterém se příběh odehrává, působil realisticky. Tím pomůže čtenáři, aby se do příběhu více vžil a připadalo mu, že se to opravdu dít může.

Hororový příběh můžeme nalézt jak v krátkých povídkách, tak i v románové formě, což je případ knihy *To*, které se budeme dále v práci věnovat.

Hororový útvar si našel také své místo v počítačových hrách (*Outlast*, *Amnesia: the Dark Descent* či *Until Down*), které jsou vedle filmu nejvíce a nejrychleji se rozvíjející odvětví masové zábavy.

1.1 Stephen King (Mistr strachu)

Stephen Edwin King (* 21. září 1947, Portland, Maine) je americký spisovatel a zároveň jeden z nejproduktivnějších a čtenářsky nejúspěšnějších autorů současnosti. King vydal

⁵ Tamtéž, str. 154.

⁶ KING, Stephen. *To*. Praha: Beta, 2016, str. 21.

svou první knihu v roce 1974 (*Carrie*) a od té chvíle má na svém kontě desítky románů, povídek i několik naučných knih. Vydal také sedm knih pod pseudonymem Richard Bachman. Svému pseudonymu vymyslel King dokonce vlastní život, aby autor vypadal skutečně. Pseudonym jednoho dne prohlédl pracovník knihkupectví Stephen Brown. King v roce 1985 nakonec veřejně přiznal, že je to opravdu jen jeho pseudonym a Bachman zemřel na „rakovinu pseudonymu“.

King píše hlavně horory (*Carrie, Prokletí Salemu, Řbitov zvířátek, To, Mlha, Cujo, Osvícení...*), ale i jeho dramata (*Zelená míle, Vykoupení z věznice Shawshank, Nadaný žák...*) či fantasy (série *Temná věž*) patří mezi velmi vyhlášená díla.

Za tu dobu ho právem začali čtenáři označovat „králem hororu“ či „mistrem strachu“. King říká, že: „*Dobrý hororový příběh, je takový, který funguje na symbolické úrovni a využívá fikčních (a někdy nadpřirozených) událostí, aby nám pomohl pochopit naše nejniternější reálné obavy.*“⁷ Inspiraci nalézá všude. Podle něho se i ta nejobyčejnější věc může změnit ve zkázu lidstva. King je velice nadaný vypravěč. Umí vytvářet velmi napjatou atmosféru a udržet ji od začátku až do konce. Jediné, co bych já osobně v některých případech Kingovi vytkla je to, že někdy jeho teatrální konce jsou až moc přehnané a často i velmi těžce pro čtenáře představitelné.

King svoje příběhy zasazuje do malého městečka nejčastěji ve státě Maine. Postavy, které v knize vystupují jsou obyčejní pracující lidé, a také proto jsou čtenáři blízcí a snadno si je představí. Jsou to lidé, které známe z běžného života. Také proto je děs, který při čtení jeho knih pociťujeme o to mocnější, a dokážeme si představit, že se něco takového může stát i nám. King navíc atmosféru, do které čtenář okamžitě „spadne“ navozuje i tím, že nám postavy nepopíše úplně přesně, ale jen některé jejich detaily. Chce abychom si my sami vytvořili celkový vzhled jednotlivých postav ve své mysli, a tak nám byli bližší. Podobně zachází i s monstry a nadpřirozenem obecně. Nechce podat přesný popis „strašáka“, ale abychom si ho vytvořili sami a tím mu dodali na síle našimi osobními obavami.

Velké množství jeho děl bylo dříve či později zfilmováno a často se těmito filmovým adaptacím dostává obrovského ohlasu.

⁷ KING, Stephen. *Danse macabre: svět hororu*. Praha: Beta, 2017, str. 11.

2 FILMOVÉ ADAPTACE

Slovem adaptace v běžném životě rozumíme přizpůsobení se určitým podmínkám, které jsou nové, neautentické. Dalo by se tedy říci, že filmové adaptace literárních děl přizpůsobují psaný příběh do audiovizuální podoby.

Nejčastější typ adaptace v dnešní době je přeměna „telling“ na „showing“. Jde o to, že se přímá charakterizace postav mění na nepřímou. Prezentace je nepřímá tehdy, je-li určitý rys představován jinými způsoby než doslovným pojmenováním. Například promluvou, jednáním či vnějším vzhledem, a je na čtenáři, aby si ze získávaných údajů z textu vytvořil profil postavy.⁸ *„Přechod od 'telling' k 'showing' může kromě změny média znamenat také změnu žánru a s tím související posun v očekávání publika.“⁹*

Určitě můžeme říct, že literatura je součástí kinematografie už od jejího počátku. Knihy jsou pro filmaře podnětem k tvoření a zároveň jim poskytují velké množství témat. Je potřeba se ale také zajímat o problémy, které s tímto úkonem přicházejí. Přesný vzorec pro dobrou adaptaci bohužel neexistuje. Velmi často se setkáváme s tím, že diváci s filmovou adaptací například jejich oblíbené knihy nejsou spokojeni a ta se tak stává neúspěšnou. Znamená to, když se film striktně nedrží příběhu knihy, že je špatný? Předloha se velmi často stává kritériem pro hodnocení a pochopení filmové verze. *„Je těžké neklást si otázku, co vede k tomu, že některé adaptace jsou dokonalé – právě jako adaptace, nejen jako filmy, zatímco jiné jsou třeba dobrými filmy, avšak jako adaptace jsou špatné.“¹⁰* Ovšem je jasné, že se díky filmovým adaptacím těšíme dalšího díla, které je často cenné téměř jako jeho předloha. *„Jedna svébytná hodnota se stává impulsem ke vzniku nové hodnoty – a tato hodnota je snad nejcennější výtěžek dialogu mezi uměleckými druhy i kulturními epochami.“¹¹*

Lidé, kteří přečetli knihu, automaticky film odsuzují, protože to není to samé. Samozřejmě, že to není to samé. To ani být nemůže. Každé médium přeci nabízí čtenáři něco jiného. *„Zatímco slovo navozuje představu, filmový obraz ukazuje smyslově konkrétní realitu.“¹²* Každé z médií pracuje jinak. Už jen díky tomu můžeme říci, že není

⁸ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, str. 75.

⁹ HUTCHEONOVÁ, Linda. Co se děje při adaptaci? přel. M. Kotásek; *Iluminace* 22, 2010, s. 33.

¹⁰ Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře: sborník filmové teorie 3. Praha: Národní filmový archiv, 2005, str. 133.

¹¹ MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990, 18.

¹² Tamtéž, str.10.

nejspíš úplně správně hodnotit adaptaci z hlediska věrnosti její předloze, protože té se nedá prakticky dosáhnout. Při jejím hlubším porovnání najdeme rozdíly pokaždé.

Ale právě změny v uspořádání či opomenutí některých základních věcí vyvolávají nespokojenost diváků. Pro některé lidi bývá samotná adaptace zklamáním, protože nenaplnila jejich očekávání kvůli tomu, že nebyla ve všem věrná původnímu textu. *„Takové hodnocení filmů úzce souvisí s očekáváním věrnosti originálu. Diváci bývají nespokojeni s filmovým či televizním přepisem, neboť se z něj vytratila jejich oblíbená zápletky, postava, došlo k proměnám časoprostoru, odlišnému uzavření příběhu, byly připsány nové postavy a zápletky atd.“*¹³

V poslední době se tento náhled (předpoklad, že by filmová adaptace měla být hodnocena a posuzována podle toho, do jaké míry je snímek oddaný své předloze) mění a lidé začínají na filmové adaptaci nahlížet jako na samostatná díla. Je ale jasné že od diváků, kteří knihu četli, se vždy dočkáme porovnávání. Často se divákům znalým knižní předlohu může stát, že si utvoří jakousi integritu obou děl dohromady. Vzniká tak jakási syntéza, kterou si divák buduje pouze ve své mysli. Dalo by se tedy říci, že konečným výsledkem sledování filmu, který je natočen podle knižní předlohy, je jakési virtuální dílo.

Je velmi časté, že si divák nedokáže mnohdy konkrétně vzpomenout, co četl v knize a co viděl ve filmu a je pro něho těžké oddělit tyto dvě média od sebe. Výhodou člověka, který zná knihu a poté vidí film, je to, že se například v případě nejasností nebo ne zcela logického jednání postav, může opřít o předlohu, a tak film snáze pochopí. Je také pravdou, že díky filmovým adaptacím knižních děl stoupá zájem lidí si knihu přečíst. Neznamená to však, že bez znalosti knihy se nedá jejímu obrazovému přetlumočení porozumět, ale četba toto porozumění výrazně prohlubuje. *„Proti argumentu, že adaptace podněcuje k tomu, abychom sáhli po její předloze, stojí jiný argument, totiž tvrzení, že adaptace stále častěji nahrazuje originál. Učitelům a přednášejícím působícím na vyšších stupních škol je dobře známo, že mládež pokládá zhlédnutí filmové adaptace románu za rovnocenné s „odškrtnutím“ přečtené knihy.“*¹⁴

¹³ BUBENÍČEK, Petr: Hledání interdisciplinárního dialogu. In: Illuminace 1/2010. Téma: Filmová adaptace, str. 12.

¹⁴ HELMANOVÁ, Alicja: Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře: sborník filmové teorie 3. Praha: Národní filmový archiv, 2005, str. 139.

Společným rysem knihy a filmu je narace. O filmu se tvrdí, že je z performativních umění „nejeklektičtější.“¹⁵ To znamená, že se autor nedrží hotových vzorů či děl, ale pouze z nich vybírá určité prvky, které jemu připadají nejvíce dobré, vhodné a použitelné pro své dílo. Bere si to, co mu vyhovuje často i z více předloh a tyto prvky pak spojuje do jednoho celku. Film tedy obsahuje to nejlepší spojení hudby, herectví, vizuálnosti – herců, pohybu, dekorací... jaké si režisér představuje. Oba druhy umění (film i kniha) sice reprezentují svůj obsah rozdílnými způsoby, záměr ale mají často stejný – vyprávět příběh. Obě jsou to média, která jsou schopna narace.

Pro film je o něco lehčí ukázat dvě události odehrávající se současně. Při dnešní vyspělé technice není těžké rozdělit obraz na dva či dokonce více obrazů zároveň. Stačí když filmaři použijí „prolínačku“ nebo vloží na začátek další scény dataci. V knize toto nejde. Čtenář musí číst nejprve jedno, pak až druhé. Je možné takovou situaci vyjádřit slovy (zatímco, mezitím...), ale častokrát to, že se některé události dějí současně, musí čtenář rozpoznat sám. Avšak i přes vyspělou techniku nejde každá fantazie přenést na filmové plátno.¹⁶

Filmu je někdy vyčítáno to, že nepodporuje u diváka vlastní představivost. Na rozdíl od knihy, kde máme sice například postavy či okolí popsáno, ale každý si to představujeme jinak, po svém, nám film toto nedovoluje a „naservíruje“ nám to tak, jak si to představují autoři díla. Krása filmu spočívá v tom, že ty stejné věci, kterým v knize musíme vdechnout život pomocí své představivosti, před námi na plátně ožijí samy. Vidíme už postavy i jejich činy kompletní a není potřeba naší další představivosti. „*Ve filmu je nám vše předváděno v úplnosti, při jeho sledování prý nepotřebujeme fantazii.*“¹⁷ Ovšem toto tvrzení nelze stoprocentně potvrdit. Rozdíl například nastává v tom, že mezitím co v knize máme například pocity postav či jejich minulost popsanou konkrétními slovy, ve filmu si všechny tyto věci musí divák sám domyslet. Může mu k tomu pomoci mimika nebo konání dané postavy. Svou imaginaci musíme u filmu zapojit i tehdy není-li film zcela ukončen. Tento jev nastává u hororu celkem často. Zdá se, že je všemu konec, ale v posledním záběru nám kamera ukazuje, že zlo není zcela zničeno a konec zůstává otevřený. Pak už je jen na divákovi, co si představuje, že se může dít dál...

¹⁵ HUTCHEONOVÁ, Linda. Co se děje při adaptaci? přel. M. Kotásek; *Illuminace* 22, 2010, str. 25.

¹⁶ MONACO, James. Jak číst film. str. 41.

¹⁷ *Illuminace* 1/2010. Téma: Filmová adaptace, ed. Petr Bubeníček, str. 9.

Velmi důležitým prvkem je filmová hudba. Málokterý film by fungoval tak jak má bez doplňující hudby. Ale i přesto, že je pro film hudba a další zvukové doprovody velmi důležitá, bereme ji spíše podružný prvek. Mluvíme přeci o tom, že jsme diváci filmu, a ne jeho posluchači. Zvuk vnímáme nejvíce jen jako doprovod k obrazům. I přesto, že zvuk dokáže být u filmu celkem nenápadný, dokáže navodit velice intenzivní účinek.¹⁸ Nějaké zvuky slyšíme skoro celý film, a proto když vše utichne, dokáže tichá pasáž donutit diváka k naprostému soustředění se na obraz. Zvuk tedy dodává i novou hodnotu tichu.¹⁹ Ve filmových adaptacích díla *To* si můžeme všimnout, že si diváka také snaží získat pomocí hudby a různých zvuků. Pomocí ponuré hudby navozují specifický pocit strachu a napětí. V novější adaptaci můžeme však slyšet i hudbu, kterou bychom si normálně s hororovým žánrem nespojili. Je tomu tak u scény bitky na Ladech, kdy se spolu střetávají Klub Smolařů a Henryho partička. Děti po sobě hází kameny jeden přes druhého a do toho hraje velmi živá až akční hudba.

Pro samotnou komparaci knižní předlohy s filmem jsem si vybrala dílo Stephena Kinga *To (It, 1986)*. K této knize byly natočeny dvě adaptace, první téměř tři hodinový film vznikl jen čtyři roky po vydání knižní předlohy, roku 1990, v režii Tommyho Lee Wallace.

O dvacet sedm let později (což je velmi symbolické vzhledem k příběhu knihy) vzniká remake²⁰ filmu. Tentokrát se režisér Andy Muschietti omezuje časově ještě méně. Rozhodl se příběh rozdělit na dvě části. Na podzim roku 2017 vypustil do světa první část filmu, označenou v originále podtitulem *The Losers' Club*. Tato část pojednává jen o době, kdy byli hlavní hrdinové dětmi. Pokračování – tedy druhé části, se diváci dočkají v září 2019. V druhém díle by tedy logicky měli vystupovat hrdinové už jen jako dospělí.

V následujících částech práce bych se chtěla věnovat jednotlivým prvkům díla a porovnávat je v knize a v obou filmových zpracováních. Využiji k tomu některé z naratologických kategorií.

¹⁸ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, str. 347.

¹⁹ Tamtéž, str. 348.

²⁰ Slovem remake se rozumí znovuudělení či nové zpracování již dříve natočeného filmu.

3 TO

3.1 Stručný děj

Abych mohla konkrétní dílo rozebírat a porovnávat původní literární dílo s jeho filmovými adaptacemi je na místě shrnout stručně jeho obsah.

Děj příběhu se odehrává v americkém městečku Derry ve státě Maine. V celém městě se děje něco strašlivého – někdo (nebo něco?) vraždí a unáší malé děti a studenty. Parta sedmi dětí (Bill Denbrough, Mike Hanlon, Ben Hanscom, Eddie Kaspbrak, Stanley Uris a Beverly Marshová), kterým ostatní ale i oni sami říkají „Smolaři“ (někdy též „Ztroskotanci“), chce vypátrat, kdo nebo co se za tím vším skrývá a podnikají nebezpečné výpravy na místa, kde se domnívají, že *To* žije. Jenže jakmile začali být *Tomu* na stopě, začalo je pronásledovat. Vybíralo si místa, kde mohlo každého Smolaře zastihnout samotného, a tak ho vystrašit tím, čeho se nejvíce bojí. Každý z nich totiž viděl *To* jinak. Často se *To* ale objevovalo právě v jedné podobě. A to v podobě klauna Pennywise. Ten je láká, ať jdou s ním a chce je zabít.

Smolaři z knih o historii Derry zjistí, že se *To* vrací pravidelně každých přibližně 27 let. Na podzim roku 1957 byl zavražděn Billův malý bráška Georgie. Bill je přesvědčen, že za tím stojí právě *To* a chce ho zničit. Jeho kamarádi stojí při něm a chtějí mu pomoci. Společně se vydávají do starého opuštěného domu na Neibolt Street, kde si myslí, že se *To* ukrývá, protože je to místo, kde ho v nejrůznějších podobách nejčastěji viděli. *To* tam opravdu najdou a díky víře, že by ho mohli zabít nebo alespoň zranit, *To* poprvé cítí bolest a strach. Když je *To* zraněné, uteče studnou v domě a dětem je jasné kam – do kanálů pod městem Derry.

Když se vydávají do kanálů, pronásleduje je bohužel někdo, kdo jim neustále přidělává trable – Henry Bowers a jeho kumpáni. Pronásledují Smolaře dál, ale ne všichni tuto výpravu přežijí. Oba Henryho kamarády – Viktora Crisse a Krkavce Hugginse – *To* v kanálech zabíjí.

Když Smolaři dojdou až na samý konec obrovských podzemních kanálů, spatří tam *To* v podobě Pavouka. Bill ho pomocí rituálu Chůd a Želvy přemůže a *To* zmizí. Když se děti dostanou z kanálu ven, slibují si, že kdyby se *To* kdykoli v budoucnu vrátilo zpět, vrátí se zpět i oni.

O 27 let později, v roce 1985 se všem ozve Mike, který jako jediný z Derry nikdy neodešel, aby se vrátili, že je *To* zpět. Všichni se musí těžce rozpomínat – když opustili

Derry, zapomněli na vše, co se to léto stalo. Přijedou všichni až na Stana, který se tolik bál návratu nebo porušení slibu, že si po Mikovu telefonátu podřezal žíly.

Henry Bowers, který celých 27 let strávil v psychiatrické léčebně, pod vlivem *Toho* utíká z blázince, aby zabil všechny z Klubu smolařů. Jako prvního se pokusí zabít Mika a skoro se mu to podaří. Poté pokračuje dál k Eddiemu, který ale Henryho přemůže a zabíjí on jeho.

Všichni společně (kromě zraněného Mika a mrtvého Stana) se opět vydávají do kanálů. Mezitím, co Smolaři toto zažívají, se Beverlyin manžel Tom a Billova manželka Audra vydali do Derry také. Tom je násilník a chce najít Beverly jen proto, aby ji mohl ublížit a mít ji pod dozorem. Zlo, které v Tomovi je využije *To* a pomocí jím unese Audru do kanálů.

Když dole pod městem Derry Smolaři opět spatří Pavouka Bill ho chce znovu pomocí rituálu Chüd zabit, Želva je ovšem už mrtvá... Billovi to nejde tak snadno, protože je dospělý, a tak se mu snaží pomoci Richie. Nic se jim nestane, ale Eddiemu Pavouk ukousne celou ruku a Edie umírá. Pavouk se snaží utéct, ale Billovi se ho nakonec podaří s pomocí svých kamarádů zabit.

To je Zlo, které pochází z vesmíru a ovládá celé Derry. Když ho zabíjí, celé centrum městečka se propadá do země.

Smolaři se dostávají ven i s Audrou, která je sice fyzicky zdráva, ale duševně je stále ve vesmíru. Bill ji nakonec vyléčí zběsilou jízdou na svém starém kole (Stříbrňákovi), na kterém jako malý *Tomu* několikrát ujel. Jezdil na něm s čertem o závod.

Všichni opouštějí Derry a zase na všechno zapomínají. Tentokrát ale nadobro...

3.2 Příběh

Samotným příběhem se rozumí to, co je vyprávěno. Příběh může být vyprávěn různými styly. Jeden ze způsobů vyprávění příběhu je způsob chronologický. Jednotlivé události příběhu se nám ukazují tak, jak šly skutečně za sebou. Někdy se můžeme ale setkat s jiným než chronologickým vyprávěním, a to například s přeskupením jednotlivých událostí příběhu, kdy jsou některé události příběhu vyprávěny ještě před tím, než jsou zmíněny události jí předcházející (*prolepse*), anebo s vyprávěním retrospektivním (*analepse*). Příběh může být vyprávěn také z různých úhlů pohledu prostřednictvím

různých vypravěčů, a může být zpřítomněn různými médii (kniha, film, balet, rozhlasová hra, komiks...). Teprve vyprávěním povstává příběh do existence.²¹

Jednotlivými stavebními jednotkami příběhu jsou události, postavy a prostor. „*Vyprávění tedy rozumíme díky tomu, že rozpoznáváme jednotlivé události a chápeme je jako řetězec příčin a následků, který se odehrává v čase a prostoru.*“²²

Příběh nové adaptace (2017, obrázek vlevo) začíná stejnou událostí jakou začíná kniha – zdánlivě nevinou scénou. Malý George jde pouštět do deště složenou papírovou loďku, kterou dostal od svého bratra, který na něho mezitím čeká s chřipkou v posteli. V původním filmovém snímku je tato událost ukázána až poté, co si hlavní hrdina, Bill Denbrough, začíná vzpomínat na své dětství (obrázek vpravo).



V knize se píše podzim 1957, to se v obou filmech mění: v první adaptaci je příběh posunut jen kousek, a to do let 60. V novější adaptaci je posun o něco větší, dostáváme se do roku 1989-1990. Důvod je prostý – *To se totiž vrací do Derry každých přibližně 27 let, a tak je posun v době udělaný tak, aby druhá část příběhu, kdy jsou hlavní hrdinové již dospělými lidmi, odehrávala v přítomnosti (1985/1986: rok psaní knihy, roky 1990 a 2017: vysílání filmů).*

Kniha je rozdělena do pěti částí, které jsou rozděleny mezihrami a končí epilogem. Části nejsou vždy rozděleny podle toho, zda se jedná o období dětství nebo dospělosti. Doby se v jednotlivých částech míchají a čtenář se v nich orientuje pomocí kapitol (23). Velmi často kapitola skončí uprostřed věty a vypravěč nás přenáší v čase a v prostoru úplně jinam. Mohli bychom říci, že tohoto prvku se snažil držet i režisér prvního snímku v 90. letech. Film pracuje s oběma rovinami zároveň, i když tak často nepřeskakuje z dětství do dospělosti a naopak. Snímek celkem věrně dodržuje rozvržení, které si

²¹ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, str. 35.

²² BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, str. 111-112.

v knize zvolil Stephen King. V knize je to vyřešeno v celku logicky: začíná nová kapitola a je na čtenáři, aby pochopil, že se přenesl zpátky do doby, kdy jsou Smolaři ještě dětmi nebo naopak.

Jak toho docílil filmový snímek? Hlavně pomocí práce s kamerou. Například v částech filmu, kdy všem Smolařům volá Mike, aby se vrátili zpět do Derry, kamera zabere postavu a přibližuje se k ní. Přenesse nás do doby, kdy je postava o bezmála třicet let mladší. Aby divákovi došlo, že je v minulosti, dětský herec nám ještě navíc pomáhá tím, že udržuje stejná gesta, která zrovna dělal v dospělosti, když ho zabírala kamera. Jednotlivé záběry kamery jsou velice důležitou součástí při natáčení snímku. Velmi často se k prolínání dvou časů používá promítání dvou záběrů současně, a to tak, že se jeden obraz překryje druhým. *„Tento postup často umožňuje vyjádřit i sny, představy a vzpomínky. Obvykle se také mentální obrazy kombinují s detailem obličeje.“*²³

Druhá část nového filmu, která se bude věnovat hlavním hrdinům v dospělosti toto schéma nejspíš nepoužije. Jak přechod mezi minulostí a přítomností vyřeší, to si budeme muset ještě rok počkat.

Důležitou součástí knihy jsou již zmíněné mezihry. Jde o části příběhu, kdy si dospělý Mike píše deník o tom, co se děje ve městě Derry a také o jeho historii. V knize²⁴ je první mezihra uvedena takto:

„Úsek dále uvedený a veškeré další úseky označené Mezihra jsou vzaty z rukopisu „Derry: neautorizovaná historie města“ od Michaela Hanlona. Jde o nepublikovaný soubor poznámek a fragmentů rukopisu (jež se čtou téměř jako deníkové záznamy), nalezený v trezoru veřejné knihovny v Derry. Uvedeným titulem je nadepsán úvodní list nesvázané složky papírů, v nichž byly tyto poznámky uloženy, než se objevily zde. Nicméně autor sám se na několika místech svého díla o něm zmiňuje jako o „Derry: pohled zadními dveřmi pekla“.

Lze předpokládat, že pan Hanlon tak jako tak o zveřejnění těchto záznamů uvažoval.

2. ledna 1985“

Ve filmu (1990) jsou tyto mezihry ukázány také, avšak ne v tak detailní podobě. V knize jsou pro čtenáře velmi zásadní, protože se z nich dovídá podrobnou historii o

²³ Tamtéž, str. 236.

²⁴ KING, Stephen. To. Praha: Beta, 2016, str. 147.

městu Derry a o tom, kde se *To* objevovalo v minulosti a jak škodilo obyvatelům městečka i kdysi dávno. Ve filmové adaptaci nám ukazují Hanlona, jak sedí v knihovně a píše si svůj deník. Aby diváci věděli, co si zapisuje, jsou záběry doplněné čteným monologem.

V remaku jsme se s těmito mezihrami ještě nesetkali. Osobně si myslím, že to bude vyřešeno tak, že mezitím, co nám jakožto divákům budou ukazovány další hlavní postavy v přítomnosti, bude to prokládáno právě těmito mezihrami. Domnívám se, že tímto se bude režisér inspirovat z předešlé adaptace.

3.3 Vypravěč

V první řadě je důležité říci, že vypravěč není tvůrcem narativu. Ač se to někdy může zdát, například hlavně v autobiografických dílech, nikdy ale neplatí situace, kdy by se autor shodoval s vypravěčem a byla to jedna a tatáž osoba. Narativní text dává dohromady autor, kdežto vypravěč je součástí textu a vyvstává až při jeho postupném čtení konkrétním čtenářem.²⁵ Vypravěč je jen jakýmsi mluvčím (pokud právě nepromlouvá jiná postava přímou řečí), který vyslovuje text, ale s reálnou osobou, která dílo vytvořila, nemá nic společného. Je tedy velmi důležité nezaměňovat autora a vypravěče.

Film si také musí zvolit způsob vyprávění. Zda bude příběh vyprávět chronologicky či retrospektivně. Některá díla (i v našem případě *To*) využívají obojího způsobu. Film je oproti literatuře také více vrstvený. Literární dílo obsahuje jen psané slovo, oproti tomu film zahrnuje kromě jazykového projevu řeči postav hlavně také obraz a jeho neméně důležitou složkou je hudba a jiné zvuky a ruchy. Hlavním úkolem dramatisace textu je tedy převést jazykové popisy v obraz a zvuk.

Filmaři musejí ukázat na plátně to, co je v knize vyprávěno jen pomocí písma. K přenesení literárního díla na filmové plátno jsou filmaři nuceni použít jiných než jazykových prostředků. Využívají místo vypravěče práci kamery, střih a tak dále. Představy, které jsme si navodili při čtení textu, se stávají konkrétními. Už si to nemůžeme představovat tak, jak chceme my sami, ale vidíme události tak, jak si je představoval tvůrce při natáčení filmu. Přetvářet dílo z určité formy do jiné sebou vždy

²⁵ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, str. 124.

nese velký úkol: umět se zříct některých prvků, které jsou vlastní předchozímu způsobu provedení díla, a nahradit je prvky v duchu budoucí verze.

Kniha mívá vždy svého vypravěče. Vypravěč může být skrytý či odkrytý. Odkrytého vypravěče si konstruujeme jako fikční osobu, u skrytého vypravěče je čtenář nucen přemýšlet o tom, kdo vlastně je původcem vyprávěných událostí. Kdo popisuje prostředí, kdo přisuzuje postavám dané vlastnosti, proč tak koná?

Nejčastější způsob vyprávění je v podobě *er-formy*. Vypravěč se v tomto případě neúčastní příběhu sám jako postava, ale pouze čtenáři sděluje informace o nevyslovených úvahách jednotlivých postav, o jejich motivacích a úmyslech nebo předvídá důsledky jejich jednání. Takovému vypravěči se také říká *heterodiegetický* nebo *vševědoucí vypravěč*.²⁶ Tento vypravěč má přehled úplně o všem, co se v příběhu děje.

Vypravěčem příběhu ale může také být jedna z postav (*homodiegetický vypravěč*)²⁷, která se v něm vyskytuje. V takovém případě se mluví o *ich-formě*. Vypravěč může být jak hlavní postavou příběhu, tak zastávat jen roli jakéhosi pozorovatele, který vypráví o událostech, na kterých se podílí jen velmi málo či vůbec je jen jejich svědkem.

U filmu jeho tvůrci tedy musejí přijít s novou postavou, která bude filmem jako vypravěč provázet, nebo jen zvolí jakýsi hlas, který mluví, zatímco vidíme běžet jednotlivé obrazy. Třetí variantou, která se podle mého názoru vyskytuje nejčastěji, je úplné vypravěčovo vypuštění. Vypravěč jednoduše ustupuje do pozadí. Diváci pak jen sledují film bez jakéhokoliv komentáře, nebo si při tom autoři pomohou jen přidáním nějakých titulků (například udáním data a místa, kdy se příběh odehrává či na konci filmu nějakým krátkým dovětkem, který má něco dovysvětlit atp.)

Díky tomu, že se rolí vypravěčů neujímají jen hlavní postavy díla, není čtenář/divák omezen pouze na jejich znalosti daných událostí, ale vidí je v daleko větším rozpětí. Zažívá i to, co se týká i vedlejších postav a o čem nemají hlavní postavy sebemenší tušení. Člověk si tak lépe utřídí události a jejich významy, které mu pomohou k pochopení vyprávěného příběhu.

V knize *To* Stephena Kinga se ve většině knihy objevuje vševědoucí vypravěč. Podává nám popisy postav, prostoru a také se díky němu dostáváme i do jejich myšlenek. Víme, co si postavy myslí a jak se cítí. King také používá přímých řečí jednotlivých postav. Této formy využívá jen tehdy, když postavy mluví k jiné osobě či osobám. V přímé řeči lze poznat rozdíly v mluvě jednotlivých postav, každá může mít svá

²⁶ Tamtéž, str. 128.

²⁷ Tamtéž, str. 129.

specifika. Například Billa Denbrougha poznáme velice snadno i v případě, že řeč nebude uvozena frází typu: řekl, zeptal se, zakřičel... a to z jednoho prostého důvodu – víme od vypravěče, že Bill má problém řeči a koktá. Také z toho důvodu má přeci přezdívku Bill Kokta.

Ben se trochu přiblížil, stále ještě ostražitý. Šel tak, jako kdyby ho jedna noha hodně bolela... „Už jsou pryč? Bowers a ti dva další?“

„J-j-j-jo, j-j-j-jasně,“ kývl Bill. „Hele m-m-můžeš tady počkat u m-m-mého kamaráda, než mu d-d-dojedu pro lék? On má a-a-a-a-“

„Astma?“

Bill přikývl.²⁸

Tuto formu řeči nalézáme samozřejmě i v obou filmech. Je to prostý dialog lidí, kteří se právě objevují v obraze.

V knize ale nalezneme i spousty dalších „promluv“ postav, které však nejsou určeny všem. Jen čtenáři. Jsou to jejich *vnitřní monology*, promluvy jen k jejich samotné osobě, a jakési *psychovyprávění*²⁹. V mezihrách, o kterých jsem se již zmínila v předešlé části práce, se setkáváme i s ich-formou, jde o deníkové zápisky Mika Hanlona a tak je zřejmé, že je píše sám za sebe a používá tak vyprávění v první osobě:

Nuže – ano, myslím, že budu muset zavolat. Myslím, že to máme být my. Nějak, z nějakého důvodu jsme my těmi, kdo byli vybráni, aby tomu jednou provždy učinili přítrž.³⁰

Vidíme zde, že Mike promlouvá jen sám k sobě, k nikomu jinému. Píše si do deníku své vlastní myšlenky. Ve filmu (1990) tyto scény můžeme sledovat také. Mike sedí v knihovně a jeho myšlenky, které zapisuje do deníku slyšíme k obrazu zvlášť namluvené. Filmaři se zde zaměřili právě na jednu z postav, skrz kterou se nám snažili příběh přiblížit a dovysvětlit to, co nebylo ve filmu vyřčeno nebo zobrazeno.

Co ve filmu úplně chybí jsou doplňující informace, týkající se samotné historie městečka Derry, jeho obyvatel a příběhů, kdy *To* řádilo. V knize je spousty novinových článků a mnoho vedlejších postav, které jsou pamětníky a vyprávějí své příběhy o tom,

²⁸ KING, Stephen. *To*. Praha: Beta, 2016, str. 225.

²⁹ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, str. 143.

³⁰ KING, Stephen. *To*. Praha: Beta, 2016, str. 151.

co ve svém životě v Derry zažili. Tyto části jsou ve filmu jen stroze zobrazeny při prohlížení historických knih a fotografií dětmi v knihovně. Chybí zde mnoho detailů, které v knize čtenáře opravdu do příběhu vtáhnou a jen tak nepustí. Avšak musíme mít na mysli, že kniha s takovým počtem stran by se se všemi jejími detaily opravdu do filmu nevměstnala.

3.4 Postavy

Nedílnou součástí narativu jsou samozřejmě postavy. Kolem postav se seskupují jednotlivé události příběhu, stává se vlastně jejich středem a tím hlavním zájmem diváka (čtenáře). Právě skrz jednotlivé postavy se orientuje v daném fikčním světě.

Samozřejmě, že postavou nemusí být jen člověk, či jiná živá bytost, pro moji práci jsou ale takové postavy vedlejší, a z toho důvodu se jimi zabývat nebudu.

Myslím, že by se dalo říct, že právě postava zajímá diváka ze všeho nejvíce. S postavou se může ztotožňovat. Například kvůli tomu, v jakém žije prostředí, odkud pochází, jak mluví, jak se vyjadřuje či z důvodu toho, jak vypadá.

Postavy můžeme dělit do mnoha kategorií. Tomáš Kubíček v odborné knize *Naratologie* píše: „*Jeden z prvních návrhů můžeme nalézt u Forstera, který nabízí typologické označení ploché a kulaté postavy (flat and round characters).*”³¹ Ploché postavy jsou takové, které mají jedné vlastnosti a během vyprávění se nemění a dál se nevyvíjí. Na rozdíl od nich jsou kulaté postavy držiteli několika vlastností a mohou se v průběhu příběhu dál rozvíjet a měnit. Místo těchto dvou pojmů bychom mohli použít i pojmy *statické a dynamické postavy*.³² Statické postavy se během vyprávění nijak nevyvíjí kdežto dynamické ano.

Dál známe členění postav jako hlavní versus vedlejší či kladné a záporné postavy.

Charakterizace postav může být různá. Nejjednodušší způsob, jak se můžeme dozvědět o dané postavě více, je pomocí přímě charakterizace postavy (*telling*). V literatuře nám to často řekne vypravěč. Postavu nám sám představí – pojmenuje ji, její vlastnosti i její charakter a hlavní rysy. Tento přímý popis můžeme získat také od některé

³¹ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, str. 66.

³² Tamtéž, str. 67.

z dalších postav z příběhu, zde ale nastává otázka důvěryhodnosti. Můžeme věřit této postavě to, co o druhé říká? Není proti ní například nějak zaujatá?

Trochu složitějším způsobem, jak se můžeme o konkrétní postavě dozvědět více je charakterizace nepřímá (*showing*). Prezentace postav je nepřímá tehdy, když místo toho, aby pojmenovala určité rysy, je různými způsoby představuje a dokládá. Může se tak dít například pomocí činnosti, mluvy, vnějším vzhledem či prostředím. „*Čtenář si na základě údajů, které z textu získává, vytváří postupný profil postavy. Je tedy textem veden a z tohoto pohledu je postava textovým konstruktem.*“³³

Ve filmu je velmi těžké charakterizovat postavu přímo. Asi v žádném filmu jsem se doposud nesešla s tím, že by nám hlas vypravěče popisoval jednotlivé postavy a jejich vlastnosti. Charakterizovat postavu přímo slovy lze jen pomocí jiné postavy, avšak v tomto případě člověk chápe charakteristiku jako subjektivní názor. Postava, která o druhé postavě mluví ji nemusí mít ráda nebo může mít jen špatnou náladu, což ovšem musí divák vydedukovat sám.

Ve filmovém snímku se proto setkáváme téměř vždy s charakterizací nepřímou. Na obraze vidíme, jak dotyčné postavy vypadají, jak se chovají (obvykle či jak se zachovají jednorázově v určitých situacích), z jakého prostředí pocházejí a je na nás abychom si profil postavy dali celkově dohromady.

V následující části se zaměřím na konkrétní postavy díla, které jsou pro daný příběh velice podstatné a vypuštění kterékoliv z nich by vedlo místo k adaptaci díla spíše k novému filmu pouze s určitou inspirací v daném literárním díle.

Jako dospělé je zatím můžeme komparovat jen mezi knihou a první filmovou adaptací. Avšak na jejich vyobrazení v dětské podobě se podíváme ve všech třech podobách díla, které máme k dispozici. Jak jsou adaptace věrné knižní předloze? Prezentace postav jsou ve filmu povahovými rysy podobné postavám z knižní předlohy, avšak vzhledově se někdy liší. Zároveň v obou adaptacích se režiséři rozhodli posunout věk dětí. Zatímco v knize je partě kamarádů deset a jedenáct let, ve filmech je jim okolo let třinácti.

V Kingově románu má každá postava své specifické sociální prostředí, které je u každého do detailů popsáno. Právě toto prostředí je u každé postavy zvláště důležité, protože díky tomu, se chovají a smýšlí určitým způsobem.

³³ Tamtéž, str. 75.

Často jsou u vyprávění o konkrétních postavách použité flashbaky, které nás přenesou do situace, která se stala před delší dobou nebo jen nedávno. Zobrazené je to buď jen prostřednictvím jeho myšlenek nebo tak, že vypráví svůj zážitek z minulosti ostatním. Tato možnost zobrazování všech jednotlivých příběhů není ve filmu možná – film je omezen časem trvání, a tak nelze divákům ukázat vše. Prostředí postav je proto jen krátce ukázáno, naznačeno a je opět na divákovi, aby pochopil, co tím chtějí filmoví autoři sdělit.

Stephen King má ve zvyku poukazovat na všední problémy, které se týkají různých lidí a tím také docílit toho, aby se čtenář lépe s postavami sžil a vcítil se do jejich kůže.

Na následujících fotografiích vidíme celý Klub smolařů (*The Loser's club*) pohromadě tak, jak nám je ukázán ve filmech (první snímek z filmu natočeného roku 1990, druhý 2017). Někdy si též říkali „Šťastná sedma.“



3.4.1 Bill Denbrough

Bill jako dítě je v knize vzhledově popsán jako zrzavý modrooký chlapec. Této předlohy se nedrží ani jedna její filmová adaptace. Ve filmu z roku 1990 je Bill blonděatý (obrázek vlevo, Richard Thomas), ve filmu z roku 2017 má vlasy naopak kaštanově hnědé (obrázek vpravo, Jaeden Lieberher).



Zrzavý není ani v jednom filmu, avšak u něho tento detail není nijak zvlášť důležitý, jako je tomu u Beverly. Proč se však tvůrci nechrání ani tak jednoduché věci jako je barva vlasů? Myslím, že filmaři vybírají herce tak, aby co nejlépe zahrál danou roli, a to že nejlepší adept, nemá zrovna zrzavé vlasy a je vzhledově jiný než v knize, určitě divákům vynahradí hercovým vynikajícím výkonem (týká se spíše nové verze filmu, v původní verzi by se o hereckých výkonech jako o vynikajících podle mne nejspíš nemluvalo).

Dospělý Bill Denbrough v knize ztratil skoro všechny své vlasy a ve svých třiceti osmi letech byl téměř plešatý. V tomto je film jiný úplně. Místo toho, aby Bill o své vlasy



během svého života přišel, filmaři do jeho role obsadili herce (Jonathan Brandis) s dlouhými vlasy, které si stahoval do ohonu a nasadili Billovi brýle, o kterých není v knize ani zmínka (obrázek níže).

Podle vzhledu herce (James McAvoy), který by se měl objevit v roli Billa Kokty v druhé části nové adaptace (2019), můžeme očekávat, že tvůrci dodrží knižní předlohu více než předchozí filmová adaptace.

Billovou nejsilnější vlastností je vůdcovství. Velký Bill. Takovou přezdívku si Bill Denbrough vysloužil od svých kamarádů. I přesto, že má Bill vadu řeči a koktá, Klub smolařů ho bere jako svého vůdce. Je to jejich přirozená autorita, kterou si Bill nikdy záměrně nedobýval. I přes skutečnost, že neuměl pořádně mluvit, byl pro ně Velký Bill velkým vzorem. Vždycky když měl ke kamarádům nějaký proslov, ať už jim něco vyprávěl nebo je chtěl o něčem přesvědčit či je povzbudit, všichni mu s napětím a oddaností naslouchali. Jeho výřečnost byla vynikající i na papíře. Už od svého dětství psal různé příběhy a v dospělosti se z něho stal vynikající a slavný spisovatel, podle jehož knih se natáčeli i filmy (můžeme zde vidět podobu postavy se samotným Stephenem Kingem). Tato vlastnost platí i pro filmy, kde nám ukazují, jak je pro ostatní děti jakýmsi vzorem. O dospělém Billovi, kterého nám odkryli v devadesátých letech, nelze říci, že by

z něho vůdcovství sálalo. Mám z něho spíš dojem ušlápnutého a zastrašeného mužského, který se sice snaží být stejným jako zamlada, ale z nějakého důvodu mu to nevěřím.

Billovi rodiče si ho po smrti jeho mladšího brášky George přestali v podstatě všímat. V úmrtí jeho bratra je také rozdíl v knize oproti novému filmu. V knižní předloze i její původní adaptaci je Georgie zabit klaunem Pennywisem a jeho tělo nalezeno. Oproti tomu je Georgovo tělo v remaku pohřešované. Zatímco rodiče se s jeho smrtí pokouší vyrovnat, Bill si stále namlouvá, že George je jen pohřešovaný a je stále naživu. I proto se chce vydat do kanálu najít *To* a přemlouvá k tomu i své kamarády. Doufá, že tam naleznou i George...

Když *To* straší Billa, bere na sebe právě podobu Georgieho a ošklivým hlubokým hlasem ho láká, ať jde s ním, že se společně budou vznášet (foto níže z filmu z roku 2017).



3.4.2 Richie Tozier

Richie „Kecal“ Tozier. Kecalem byl Richie nazýván mezi svými kamarády. Bylo to z toho důvodu, že neustále něco povídal. V knize se dokonce píše: „*Problém s Richiem byl v tom, že nevydržel v klidu ani minutu a neudržel klapačku zavřenou ani na chvíli.*“³⁴ Často se snažil mluvit také různými cizími hlasy i hlasy známých osobností, o kterých si myslel, že je umí perfektně napodobovat. Tato vlastnost mu zůstala i v dospělosti. Vypracoval se v tom natolik, že se později živí jako rádiový diskžokej v Kalifornii, kde mu lidé říkají Rich „Elpíčko“ Tozier. Také je znám pod přezdívkou Muž tisíce hlasů. Mezi ostatními dětmi ve škole byl známý jako největší bavič.

³⁴ KING, Stephen. *To*. Praha: Beta, 2016, str. 291.

Zatímco Billova úloha v příběhu je být jejich vůdce, Richie byl ten, kdo situace zlehčoval svým pestrým humorem. Někdy ale nevěděl, kdy je ta správná doba přestat a několikrát se kvůli svým poznámkám dostal do průšvihů s Henry Bowersem a jeho partou. Později se jeho vtípky ukázaly silnou zbraní proti *Tomu*. Bylo mu totiž potřeba ukázat, že se ho nebojí a s Richieho vtípy to šlo jednodušeji.

Když byl Richie malý nosíval velké hranaté brýle, za které se mu často ostatní děti ve škole smály. Richie „Brejtláč“ Tozier. Brýle nesnášel, a proto je v dospělosti vyměnil za kontaktní čočky. V knize ho vypravěč nijak dále detailněji nepopisuje, a proto si ho každý může ve své mysli představit jinak. Tak se stalo i v obou adaptacích a každý tvůrce ho divákům podává rozdílně. Brýlí se však drží obě adaptace. V prvním filmu (1990, Seth Green, snímek vlevo) má Richie krátké zrzavé vlasy (asi takové jaké by podle knihy měl mít Bill), je hubený a celkem vysoký. V druhém filmu (2017, Finn Wolfhard, snímek vpravo) má Richie vlasy delší, tmavé a trochu vlnité.



Se svými rodiči vycházel v knižní verzi Richie moc dobře, s otcem rád dělal legraci a hodně se spolu nasmáli, ale když přinesl domů nějakou horší známku, uměl se na něj také velice rozzlobit a někdy došlo i na výprask. V ani jedné filmové adaptaci se však jeho rodičům nijak nevěnují.

Když se *To* pokouší vystrašit Richieho bere na sebe podobu vlkodlaka. Je tomu tak v knížce i v prvním filmovém zpracování, avšak v jeho remaku se Richie bojí klaunů. Je to možná ponaučení z filmu z devadesátých let (následující obrázek), kde vlkodlak



působil spíše komicky a dosti nereálně. Podle mého názoru je to škoda, protože technické vymoženosti za dobu od prvního snímku hodně pokročily a ztvárnění vlkodlaka by tak mohlo být úspěšnější.

3.4.3 Ben Hanscom

V knize použil k popisu Bena vypravěč nepřímé charakteristiky. Je zmíněné jak například Henry Bowers a jeho kumpáni nadávají Benovi „Kozatej“ a „Tlust’ochu“, a tudíž je jasné, že Ben nebude štíhlé vysportované postavy. Na následujících fotografiích vidíme, jak byl Ben ztvárněn ve filmech (na prvním snímku Brandon Crane v roce 1990, na druhém Jeremy Ray Taylor v roce 2017).



To se ovšem v jeho dospělosti rapidně mění. Ben se stal štíhlým a velmi pohledným mužem. *„A uvnitř hospody, když dojdete k baru, najdete vašeho muže – štíhlého, opáleného, v lehké plátěné košili, vybledlých džínách a vysokých šněrovacích botách. V koutcích očí se mu začínají tvořit vrásky, jinde je však nemá. vypadá snad o deset let mladší, než kolik mu ve skutečnosti je – a je mu osmatřicet let.“*³⁵

Než se Ben připojil ke Klubu Smolařů neměl žádné kamarády. Benovi to ale nevadilo, uměl se zabavit i sám. Měl své knihy a stavebnice, ze kterých stavěl, co se mu zachtělo. Některé domy, které z nich postavil vypadaly lépe než některé skutečné, postavené podle plánů. Ben miloval knihovnu v Derry. Jednoho dne, až bude dospělý, podle ní postaví budovu komunikačního střediska BBC.

³⁵ Tamtéž, str. 77.

Nejen že se z Bena Hanscoma stane velmi pohledný muž, ale bude navíc i velice úspěšným architektem (na fotce výše herec John Ritter jako dospělý ve filmu režiséra Tommyho Lee Wallace).



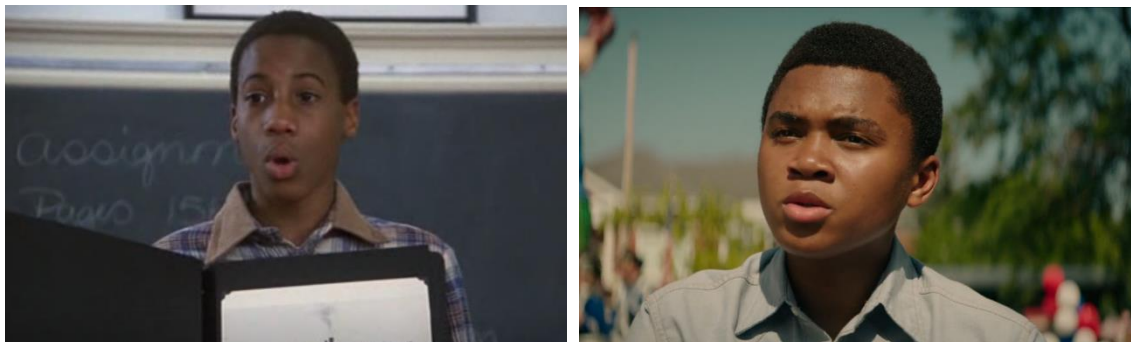
Protože Ben hodně čte nejen o historii městečka Derry, kam se přistěhoval se svou matkou, ale mimo jiné i hodně knih o starověkém Egyptě, má strach z mumií. Proto se v jeho děsivých představách přeměňuje *To* právě na děsivé mumie. V nové adaptaci ho děsí i bezhlavý voják.



V příběhu má i Ben důležitou roli, potká Billa a Eddieho jednoho dne, když utíká před Henryho partou, která ho chce zmlátit. Doběhne k velkému potoku na Ladech, kde se Eddie a Bill pokoušejí postavit přehradu. Ben jakožto nadaný stavitel se nabídne, že jim s tím pomůže. Příštího dne ke stavění přizve i Beverly a tak díky němu se Bev dostane do jejich Klubu. Velkou roli hraje i jeho zájem o historii. Díky tomu, že tráví hodně času v knihovně a pročítá knihy o Derry, Klub Smolařů zjišťuje, že *To* není jen výplod jejich fantazie, ale že už se objevuje v Derry stovky let, možná ještě dál.

3.4.4 Mike Hanlon

Mike byl asi metr a půl vysoký, hubený a živý kluk (na obrázku vlevo Marlon Taylor v roce 1990, vpravo Chosen Jacobs v roce 2017). Takto přesně na něj vzpomínal Bill o 28 let později, když se vrátil zpět do Derry.



„Byl hubený, šaty jako by na něm visely, a vrásky v obličejí by ukazovaly téměř na padesátníka namísto na muže osmatřicetiletého. [...] Na čele měl hluboké vrásky, od koutků úst mu sahaly až k bradě a na obou spáncích měl vlasy šedivé.“³⁶ Vlasy měl tuhé a kudrnaté. Mike byl černoš. Obě adaptace tuto knižní verzi splnily.

V dospělosti (následující obrázek z filmu, kde Mikea ztvárnil Tim Reid) se toho moc nezměnilo, akorát vypadal starší, než ve skutečnosti byl.



Co ani jedna adaptace nedodržela je Mikeův strach. V knize se *To* Mikeovi zobrazuje v podobě obrovitého ptáka, který ho pronásleduje a chce ho sežrat. Možná z toho důvodu, že by to muselo být ztvárněno jen za pomoci efektů a nebylo by to tak reálné se toho režiséři vzdali. Zatímco v knize nám stačí když nám vypravěč naznačí, jak asi pták vypadal, ve filmu by bylo potřeba ho zhmotnit dokonale, aby vypadal opravdu jako skutečný a divák tomu mohl uvěřit.

³⁶ Tamtéž, str. 464.

V první filmové adaptaci není zmíněno, čeho konkrétně se Mike bojí, ve druhé se jeho strach pojí s uhořením. Měli tak zemřít jeho rodiče. Na obrázku můžeme vidět dveře, za kterými hoří a Mike slyší hlasy svých rodičů, kteří nařikají a prosí o pomoc.



To je také veliký rozdíl oproti knize, tam jeho rodiče hrají v příběhu poměrně velkou roli. Jeho otec mu velmi často vypráví příběhy o historii Derry, o příbězích, ve kterých hrál velkou roli rasismus (King často ve svých knihách používá motivy společenských problémů) a čtenáři se také skrz přenesení do minulosti v rámci příběhů dozvídají více o výskytu klauna Pennywise a o jeho řádění.

Pro příběh je velmi důležité, že Mike zůstane v Derry až do své dospělosti a když zaznamená, že se v městečku děje moc divných věcí, ví, o co jde. Mike si jako jediný pamatuje celé jejich dětství, protože nikdy z Derry neodešel. Proto je to právě on, kdo všechny svolá zpět. Až na konci příběhu, když je úplně po všem, také zapomíná.

3.4.5 Eddie Kaspbrak

Eddie je v knize popsán jako nejmenší z party. Má hubený obličej a šedivé oči, jeho vlasy by nahoře na hlavě měly být delší a po straně vyholené. Eddie je jak v knize, tak ve filmech, astmatik, avšak jak mu jednou prozradí pan lékárník, ke kterému si chodí pro své prášky, jeho nemoc si vymyslela jeho nemocně starostlivá matka a Eddie bere placebo. I přesto, že se toto dozví už v dětství ani v dospělosti se všech svých léků nevzdá a bere je dál, stal se z něj hypochondr.

V každé filmové adaptaci vypadá Eddie jinak, avšak dodržuje knižní předlohu v tom, že je z celého Klubu Smolařů nejmenší. Vlevo na obrázku je Adam Faraizl jako Eddie v roce 1990, vpravo Jack Dylen Grazer o 27 let později.



V dospělosti je ve filmu zobrazen jako hubený brýlatý muž, s blondátou vlnitou kšticí (herec Dennis Christopher), který stále bydlí se svou přísnou a starostlivou matkou.



To je však v knize jiné. Matka už dávno zemřela a Eddie se oženil. Avšak za ženu, která je svým zjevem (tlustá vysoká žena) i svým chováním stejná jako jeho matka. Tvář má předčasně zvrásněnou, a ještě starší ho mají dělat brýle bez obrouček, které nosí. Vlasy má ostříhané nakrátko. Kdyby se do nového filmu, který diváci uvidí na podzim příštího roku chtěli inspirovat a ukázat Eddieho tak, jak si ho opravdu představoval autor, v knize se píše: „*Eddie – zvláštní, avšak reálné – v dospělosti vypadá trochu jako Anthony Perkins.*“³⁷ Podle herce, který je ohlášený do role Eddieho Kaspbraka (James Ransone) je podle mě skvělou volbou.

³⁷ Tamtéž, str. 466.

V knize a v jeho druhé filmové adaptaci ho *To* pronásleduje v podobě malomocného, z logického důvodu – Eddie se bojí všech nemocí. Ve filmu z devadesátých let ho vystraší ve školních sprchách klaun Pennywise.



Když Smolaři bojují s *Tím* jako děti je to právě Eddie, kdo je zachrání. Stříkne mu do „obličej“ sprej ze svého inhalátoru a tím ho zažene.

Eddieho jako jediného *To* zabíjí. V knižní verzi jeho tělo i přes Richieho velké protesty nechávají ležet v hluboké kanalizaci pod městem Derry, ve filmu ho právě Richie vynáší ven.

3.4.6 Stanley Uris

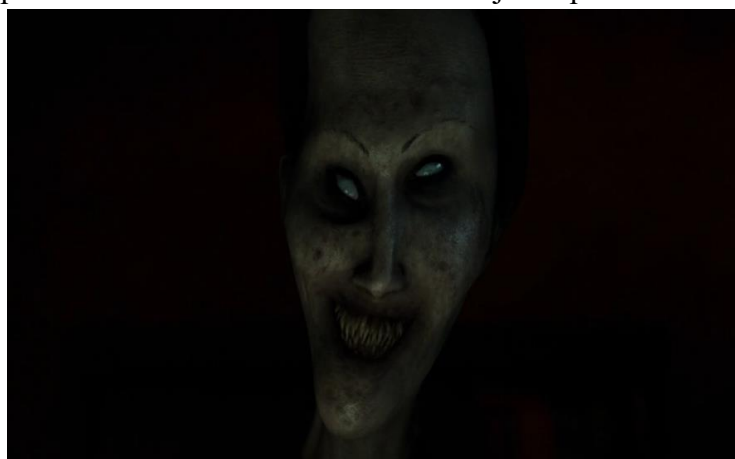
Stan byl ze židovské rodiny a typickým prvkem i u něho byl velký židovský nos, jak se říká. Stanley je v knížce popisován jako malý, hubený, a hlavně skoro pokaždé nepřirozeně upravený. Nosil košili, pokaždé řádně zastrkané do nových džínů, které si nikdy nechtěl zašpinit, stejně jako boty. Beverly si o něm někdy myslívala, že vypadá spíš jako nejmenší dospělý na světě. Jinak dál detailně v knize popsán není.

V každé partě je vždy nějaký slabý článek. Není tomu jinak ani ve Šťastné sedmě a tím článek je právě Stan. Často se kamarády snaží přesvědčit o tom, aby přestali po *Tom* pátrat a nechali ho být. Báł se z nich nejvíce.

Ve filmech je zobrazen pokaždé vzhledově jinak, ale jeho povahové vlastnosti zůstaly zachovány. Je z nich všech nejvíce vážný a nejméně z nich se mu chce cokoliiv proti *Tomu* podnikat. Bojí se, ale přesto svým kamarádům často tvrdí, že na žádné nadpřirozené věci nevěří, protože je nelze racionálně vysvětlit. Na snímcích zleva nejdříve ukázán Ben Heller ve filmu z devadesátých let minulého století, poté Wyatt Oleff v roce 2017.



Když se *To* objeví Stanovi vezme na sebe podobu ošklivé ženy z obrazu, který visí u Urisů doma. Žena vyjde z obrazu, zdeformuje se jí obličej a jde po Stanovi. Divák to vidí ze Stanova pohledu, a tak se může vcítit do jeho kůže. Je to tak v knize i v nové adaptaci, ale v původním filmovém snímku vidí Stan jinou příšeru.



O 27 let později, když mu zatelefonuje Mike s prosbou ať se vrátí, že je *To* zpět a musí ho znovu přemoci, to Stan nezvládá a pod strachem toho, že buď poruší jejich slib, který si všichni v dětství dali nebo ze strachu z *Toho* si podřeže žíly a jako jediný ze Šťastné sedmy se do Derry nevrací. V knize jako dospělý není nijak vzhledově popsán, a tudíž mají oba režiséři volnou ruku. Je jen zmíněno, že je velmi úspěšný a se svou ženou, kterou moc miluje se snaží o děti.

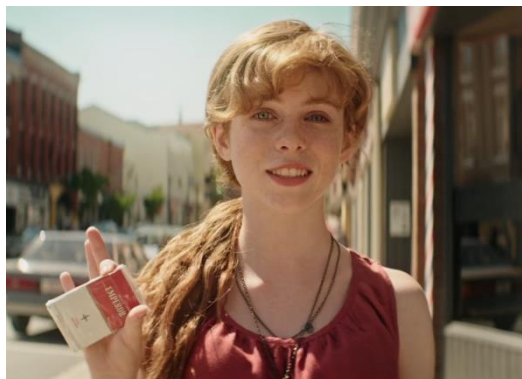
3.4.7 Beverly Marshová

Bev – tak ji říkali všichni chlapci z Klubu smolařů, byla jedinou dívkou v jejich partě. U Beverly jsou velmi podstatné vlasy. V knize je nespočetně krát popsáno jak se Bill, a

hlavně Ben, který jí i složil básničku, do jejích ohnivých vlasů zamilovali. Nemilovali ji však jen tito dva, byli do ní tehdy zamilováni všichni „Smolaři.“ „*Sešla rychle po schodech a Ben se za ní díval zamilovanými očima: světlá kostkovaná sukně, aura rudých vlasů na pozadí svetru, mléčná pleť, malá jizvička na zadní straně lýtky...*“³⁸

Díky jejím vlasům se do ní zamiloval také její budoucí manžel Tom. „*Vlasy měla rudé, spadaly jí přes noční košili v přirozených vlnách až téměř k pasu. Vlasy kurvy.*“³⁹

Vlasy tedy v knize hrají velmi důležitou roli. Je dobře že dominantní vlasy zvolili i u hereček ve filmových adaptacích. I když v první adaptaci (levý obrázek, Emily Perkins) to není až tak výrazná barva, jaká se popisuje v knize. V druhé adaptaci má herečka (obrázek vpravo, Sophia Lillis) opravdu výrazně zrzavé vlasy, avšak tvůrci filmu udělali taky jednu důležitou změnu a to takovou, že si Beverly své dlouhé vlasy během filmu ostříhá poměrně nakrátko. Neudělá to bezdůvodně, bude to kvůli jejímu otci, který ji po vlasech často hladí a Beverly to není vůbec příjemné.



V dospělosti je Beverly stejná – krásná, dlouhovlasá rusovláska, která je místo otcem obtěžována svým násilnickým manželem Tomem Roganem.

Beverly je velmi důležitou postavou a stojí na ní velký kus děje. Hodně věcí chlapi dělají proto, aby na Bev jakýmkoli způsobem zapůsobili a ona si je oblíbila ze všech Ztroskotanců nejvíce.

Protože je Beverly ve věku kdy dívky dospívají její strach se týká první menstruace. Není to doslovně řečeno ale v knize to můžeme lehce pochopit. Trochu se nám to snaží naznačit i v adaptaci z loňského roku, kde si Bev šla kupovat své první tampony a vlastně při té příležitosti se setká s Klubem Smolařů. *To* využívá její strach z krve a tak, když tráví sama čas v koupelně, z umyvadla začnou stříkat doslova potoky krve. Zajímavé je, že její otec nevidí ani kapku. Když se s tím svěří kamarádům z Klubu Ztroskotanců,

³⁸ Tamtéž, str. 174.

³⁹ Tamtéž, str. 106

pomohou ji nepořádek uklidit a každý z nich se pak postupně svěřuje s tím, jak *To* děsí jeho samotného.

Po tom, co *To* sice zaženou kamsi do podsvětí, ale nemůžou na to přestat myslet a vyrovnat se s tím vším, co dole v kanálech zažili, přichází na scénu asi nejbizarnější úryvek v knize vůbec. Asi nejvíce nereálným výjevem, který si mohl King ve své knize vymyslet byl ten, který ve filmech nemůže být nikdy ukázán. Beverly má sex s každým



z Klubu Smolařů. Děti, kterým je v knize jen jedenáct let. Nevím, z jakého důvodu měl Stephen King potřebu tuto scénu napsat, ale osobně si myslím, že je dobře, že se ve filmech z etických důvodů nikdy nemůže z etických důvodů objevit v takové podobě, jak ji popsal v knize.

Sex je v této scéně zamýšlen možná spíš jako magický akt, pomocí kterého splynou jejich duše, šly by tam najít motivy lásky a přátelství, které nacházíme v celé knize, ovšem myslím si, že tyto motivy lépe ukazuje scéna ve filmu, kdy si své přátelství dokazují říznutím do dlaní a propojí se tak pokrevně.

3.4.8 Henry Bowers

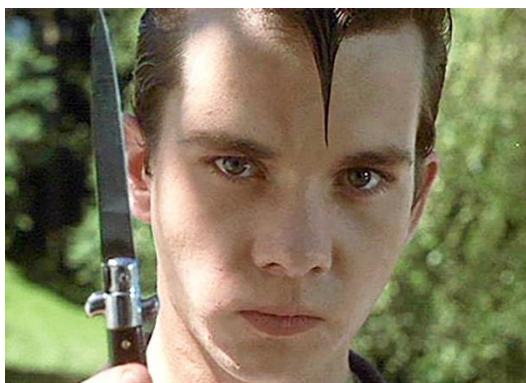
Největším padouchem, co se lidí týče, je právě Henry Bowers. On a jeho kamarádi Viktor Criss, Krkavec Huggins a Patrick Hockstetter jsou starší než kamarádi z Klubu Smolařů,

a tak si na ně bez strachu troufnou. V knize se vypravěč podrobně věnuje i jejich jednotlivým příběhům, ale ve filmech tomu tak není.

Henrymu bylo dvanáct let, ale i na svůj věk byl velký. Ruce i nohy měl svalnaté, protože každý den musel pomáhat svému otci na farmě.

„Henry měl vlasy zastřižené tak na krátko, že mu prosvítala lebka. Vpředu si je natíral pomádou z tuby, již neustále nosil s sebou v zadní kapse džín, a jeho vlasy nad čelem pak připomínaly jakoby zuby blížící se sekačky. Kolem něho se neustále vznášel pach potu a ovocné žvýkačky.“⁴⁰

Ve filmech sice není zcela vyobrazen tak, jak je popsán v ukázce výše, ale nahání husí kůži i tak. Stává se tak skrz jeho pohledy a především jeho zvráceným myšlením, které nám dobře ukazují například v části nové adaptace, kdy Henry naslouchá hlasu, který ho nabádá, ať zabije svého otce. Bez zaváhání to udělá a lítost neprojeví ani na okamžik. Ovšem věrnější popisu je spíše první adaptace (Jarred Blancard obrázek vlevo, na druhém obrázku Nicholas Hamilton v remaku).



Co se dospělosti týče, má v knize velice důležitou roli, bohužel ve filmu není tato postava až tak detailně rozvedena jako je tomu v knize, ale svůj hlavní úkol – pokusit se zabít partu kamarádů, které v dětství tolik nenáviděl – je i ve filmu zobrazen. V další adaptaci, která bude zobrazovat příběh o 27 let později by snad tato postava mohla být rozehrána detailněji, a to hlavně díky větší časové kapacitě, kterou si režisér zajistil rozdělením příběhu do dvou dílů.

Všechny výše uvedené postavy patří bezesporu mezi postavy hlavní. Jejich vynecháním by se příběh vždy nějakým způsobem změnil. O všech těchto postavách můžeme také říci, že patří mezi *kulaté*, protože ačkoliv známe jejich vlastnosti vyvíjí se dál a my nemůžeme při čtení knihy či sledování filmu přesně odhadnout, jak se zachovají

⁴⁰ Tamtéž, str. 172.

nebo co si zrovna myslí. Například i když se Stan Uris zdá být celou dobu v dětství nejvíce proti, jít bojovat proti *Tomu*, málokoho by napadlo, že v dospělosti se návratu tolik zalekne, že se raději zabije.

Beverly, ač se zdá být jakkoli silná, v dospělosti se opět musí potýkat s domácím násilím, které na ní tentokrát místo otce páchá její manžel.

Všichni se nějakým způsobem v dospělosti změnili, a to je právě znakem toho, že se postavy nadále vyvíjí a nepatří tak mezi *ploché*.

Příběhy všech těchto postav jsou v knize velmi dopodrobna popsány. Vypravěč nám ukazuje každého z nich v různých situacích. Poznáváme jeho rodinu, z jakého prostředí pochází, dostáváme se i do jeho myšlenek. Každý z nich pochází z jiného prostředí – někdo je bohatý, někdo chudý. Někdo má oba rodiče, někdo vyrůstá pouze s matkou či s otcem. Všichni mají ale společné jedno: nikde není všechno v naprostém pořádku i když by se to na první pohled mohlo zdát. Každý se vyrovnává s něčím jiným, ale starosti mají všichni – a to je spojuje.

Všichni byli od setkání s *Tim* něčím poznamenáni a dvěma společnými znaky bylo to, čím je poznamenalo samotné *To*: u postav si můžeme všimnout, že všichni ze „Šťastné sedmy“ se v dospělosti stali velmi úspěšnými ve svém povolání. Bill slavným spisovatelem, Richie moderátorem, Eddie majitelem úspěšné dopravní firmy, Stan podnikatelem, Ben vyhlášeným architektem a Beverly zářila jako módní návrhářka. Jen Mike, který nikdy neopustil Derry zůstal chudý a pracoval jako knihovník. Co ještě měli všichni společné bylo to, že nikdo z nich neměl děti i přesto, že se o to většina z nich pokoušela.

3.4.9 Pennywise

To je věc plná zla z celého vesmíru, která se dokáže přetělit do podoby čehokoliv, čeho se nejvíce bojíme. Nikdo nezná jeho pravou podobu, avšak na konci příběhu, kdy děti s *Tim* bojují, se jim zjevuje jako obrovský Pavouk. Ale později v dospělosti zjistí, že Pavouk je ještě k tomu nejspíše ženského pohlaví, protože je březí. Ani toto však není její skutečná forma, je to jen její neblíží zastoupení na Zemi. Když nestraší konkrétního člověka nebo když se objevuje na veřejnosti bere na sebe podobu Tančícího klauna Pennywise.

Když se zjevil Pennywise například Benovi je popsán takto: „*Ta postava byla oblečena do něčeho, co vypadalo jako bílý a stříbrný klaunský oblek, Vlnil se kolem ní v mrazivém větru. Na nohou měla obrovské oranžové bory. Barevně ladily s velkými knoflíky na přední straně obleku. V jedné ruce držela svazek provázků, na nichž se houpaly veselé balonky, a když si Ben všiml, že se balonky vznášejí směrem k němu, zdálo se mu, že se ho zmocňuje snění.*“⁴¹

V adaptaci z devadesátých let se klaun (Tim Curry, vlevo) knižní předloze velmi přiblížil. Když Pennywise mluví, není to tak, že by mluvil zlým hlasem, například hodně hlubokým, který bychom si nejspíše představili při četbě knihy. Mluví hlasem jemným a láká tak děti ať jdou za ním. V remaku z roku 2017 (Bill Skarsgård, vpravo) klaunovu podobu trochu změnili, ale musím říct, že mi přijde asi o něco více děsivější a jde z něho strach. Je to změnou ze „zábavního“ klauna na klauna, který už nám nepřijde tak dětinský. Napomáhá tomu nejspíše lepší maskování postavy a také skvělý herecký výkon. U klaunova oblečení upustil od pestrých barev a oblékl ho jen do bílošedého oděvu. Nepůsobí tudíž tak vesele, jak by v předchozí adaptaci mohl. Klaunovy pohledy jsou velmi pronikavé a jeho žluté oči nás hned ujistí v tom, že je s Pennywisem něco v nepořádku.



K lepšímu zobrazení strašidelné atmosféry, nejen co se Pennywise týče, přispěla v celém filmu zajisté technika, která se od natáčení první adaptace rapidně posunula kupředu. Díky počítačovým efektům mohou filmaři zobrazit větší množství scén, které

⁴¹ Tamtéž, str. 211.

jsou popsány v knize, ale v prvním filmovém zpracování se neobjevily. V tu dobu to ještě nebylo možné a ani finanční rozpočet filmu by to nedovoloval.

3.5 Čas

Čas je důležitý pro literární i filmový narativ. Rozlišujeme dva různé časy – čas příběhu a čas vyprávění. Seymour Chatman tyto časy nazývá jako čas diskursu a čas příběhu.⁴²

Časem příběhu se rozumí námi sestavený vytvořený čas, který necháváme probíhat v námi vytvořeném fikčním světě. Čas příběhu se sestává z jednotlivých událostí. „*Čas je jednou z nejzákladnějších kategorií lidské zkušenosti.*“⁴³ Při určování času příběhu je pro nás důležitá naše zkušenost s časem z našeho reálného světa.⁴⁴ U času příběhu můžeme rozlišovat dvě různá trvání – trvání syžetu a trvání fabule. Můžeme říci, že syžet filmu vybírá z událostí fabule jen určitý úsek trvání.⁴⁵ Trvání fabule *Toho* bychom mohli určit jako 27 let, pokud bychom se na to dívali z pohledu hlavních postav anebo bychom také mohli říci, že trvání fabule zcela určit nelze, protože jak se v knize dozvídáme – když mají Richie s Mikem díky starému indiánskému rituálu vidění – *To* se dostává na Zemi z vesmíru už před miliony let, kdy planetu obývali dinosauři. Naproti tomu trvání syžetu lze určit jako dva letní měsíce v životech dětí a následně jako pár dnů, kdy se jako dospělí vracejí do Derry. U filmu můžeme mluvit i o délce trvání jednotlivých scén, které na obrazovce vidíme.

„*Časem vyprávění rozumíme rozsah narativního textu, tedy lineárně v prostoru rozvržené znaky.*“⁴⁶ Někdy za čas vyprávění můžeme považovat také čas čtení, tedy délka trvání čtení příběhu. V tom případě záleží také na kognitivních dovednostech samotného čtenáře.⁴⁷ Když bychom porovnávali délku trvání čtení knihy a trvání projekce filmů je jasné, že nad knihou s téměř 1100 stranami strávíme určitě daleko více času než nad

⁴² CHATMAN, Seymour Benjamin. Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu. Brno: Host, 2008, str. 64.

⁴³ RIMMON-KENAN, Shlomith. Poetika vyprávění. Brno: Host, 2001, str. 51.

⁴⁴ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. Naratologie: strukturální analýza vyprávění. V Praze: Dauphin, 2013, str. 104.

⁴⁵ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, str. 119.

⁴⁶ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. Naratologie: strukturální analýza vyprávění. V Praze: Dauphin, 2013, str. 105.

⁴⁷ Tamtéž, str. 106.

jednotlivými filmy (i přesto, že jde o filmy s dlouhou stopáží – film z roku 1990 má téměř tři hodiny, nová adaptace pak 135 minut).

Když sledujeme film, konstruujeme čas fabule podle toho, co nám předkládá syžet. Syžet nám nemusí ukazovat jednotlivé události pouze chronologicky, ale ukazuje nám například události, které se staly v minulosti nebo takové, které se teprve dít budou. A i když jsou nám události prezentovány chronologicky, nejsou nám logicky ukázány všechny detaily, které se staly mezi začátkem a koncem příběhu. Například když v *Tom* vidíme děti v průběhu celých letních prázdnin, je nám jasné, že se v příběhu dělo i něco, co nám vypravěč (kamera) neukázal, ale stát se to muselo – musely chodit spát, jíst, mýt se. To vše patří do času příběhu, i přesto, že nám to nebylo explicitně předvedeno.

U achronického vyprávění je důležité, aby šla rozeznat posloupnost jednotlivých událostí a divák byl schopný přeskupené události seřadit ve své mysli tak, jak mají být správně za sebou. K přechodům mezi časovými rovinami se používá *flashback* (návrat do minulosti) a *flashforward* (nahlédnutí do budoucnosti). „*Zvukový film může použít dokonce i částečný nebo oddělený flashback, neboť jeden z informačních kanálů (obrazový nebo sluchový) může zůstat v přítomnosti, zatímco druhý bude retrospektivní*“⁴⁸

Co se *Toho* týče, nedá se tak úplně říci, že by příběh využíval flashbacků či flashforwardů, protože se obě časové roviny odehrávají ve stejném poměru a nelze určit jaký z časů je ten hlavní, ze kterého bychom vycházeli. Každá má své vlastní těžiště a své vlastní *nyní*. Okamžik, který při čtení či při sledování filmu pocítujeme jako právě nastávající, se nazývá *narativní přítomnost*.⁴⁹

V literatuře i ve filmu může docházet ke zpomalování či zrychlování událostí. I v tomto případě k tomu dochází. Zpomalování v textu můžeme nalézt například u popisů postav. Když Ben vidí Beverly (v knize poprvé) čas se jakoby zastaví a jemu hlavou víří myšlenky o její kráse a vypravěč nám detailně popisuje, jak Bev vypadá. Tato událost se ve skutečnosti stala jen v několika málo sekundách, ovšem díky jejímu zpomalení ji čtenář pozoruje na několika stránkách. Ve filmu jde podobného zpomalení událostí dosáhnout pomocí detailních stříhů a zpomaleného záběru – záběr na její vlasy, které se pomalu vlní, zatímco Beverly zpomaleně pohodila hlavou.

⁴⁸ CHATMAN, Seymour Benjamin. Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu. Brno: Host, 2008, str. 66.

⁴⁹ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. Naratologie: strukturální analýza vyprávění. V Praze: Dauphin, 2013, str. 106.

Zrychlování událostí má poněkud jiný smysl. Jde o popis dlouhého časového úseku – například několika let – kdy vypravěč jen zmíní co se mezitím dělo. Například „Celých třicet let žil v Los Angeles.“ Víme, že tam musel dotyčný zažít opravdu hodně věcí, ale nejsou pro nás podstatné, a tak nám je vypravěč nevypráví. Podal nám pouze velmi zhuštěnou výpověď s velmi obecnou informací. Ani ve filmech zrychlení neznamená většinou nic jiného i když díky technice je možné i jednotlivé záběry spouštět zrychleně jako zpomaleně. Tolik se tak ale neděje. V případech filmů *To* ani v jednom z nich.

Příběh *To* se odehrává ve dvou časech. Zakotvení příběhu se ale v knižní a filmové podobě trochu mění. Když jsou hlavní hrdinové dětmi píše se v knize rok 1957/1958. To se v obou filmech mění a příběh je zasazen do jiné doby. V první adaptaci jsou to 60. léta a ve druhé se dostáváme až do let 80. Filmaři zvolili tento posun z jednoduchého důvodu. Příběh Smolařů pokračuje po 27 letech, a tak se díky změně roků dostáváme ve filmech do přítomnosti, kdy je zrovna film vysílán. První film vznikl v roce 1990 – když se tedy příběh dětí odehrával v šedesátých letech, druhá časová rovina přeskočila na rok '90. Ve druhém filmovém zpracování je to obdobné: Smolaře vidíme jako děti v 80. letech a díky tomu se druhá část, kdy Smolaři budou dospělými bude opět odehrávat v přítomnosti. Díky tomu se i divák lépe vžije do příběhu a snadněji si představí, že se to děje ve světě okolo něj.

3.6 Prostor

Stejně jako postavy, čas či vypravěč patří i prostor mezi důležité narativní kategorie. V literatuře může vypravěč klást důraz jen na kauzalitu a čas a nemusí nijak více specifikovat, kde se dané příběhy odehrávají. Čteme například nějaký rozhovor dvou postav a nepotřebujeme k tomu vědět, kde přesně se nachází a jak to na onom místě vypadá. Tak tomu ale u filmu být logicky nemůže. Filmaři nám musejí ukázat prostor, kde se postavy vyskytují, protože všechny události se musejí odehrávat v konkrétních lokacích. Stejně jako u času je i u prostoru důležitá osobní zkušenost recipienta, a to hlavně u literatury. Když nám v literatuře chce vypravěč „ukázat“ prostor, kde se zrovna příběh odehrává, musí nám jej detailně popsat a na nás opět je si ho na základě zkušeností z naší reality rekonstruovat a představit.

Stejně jako rozlišujeme mezi časem příběhu a časem diskursu, rozlišujeme také mezi prostorem příběhu a prostorem diskursu. Prostor příběhu u filmu je vše, co je ukázáno na plátně ale i to, co sice nevidíme my, ale postavy ano, anebo to, co slyšíme a vyvozujeme z děje.⁵⁰ Prostor diskursu je jakési *ohnisko prostorové pozornosti*. Jedná se o to, co je nám ukázáno v rámci vymezeného pole, pomocí vypravěče nebo okem kamery.⁵¹

*„Orientace v prostoru vyprávěného světa je realizována čtenářem na základě textových pokynů. V rámci kognitivní operace porozumění spojujeme jednotlivé pojmy, které přísluší k narativnímu prostoru, a vytváříme si představu a současně i mapu tohoto prostoru.“*⁵² Jestliže prostor v literatuře poznáváme díky čtenáři, ve filmu je to pomocí kamer, které nám ukazují konkrétní místa a my se tak dokážeme lépe orientovat, kde se zrovna příběh odehrává. I ve filmech však někdy musíme zapojit svou představivost co se prostoru týče. Je tomu v případě, kdy se o nějakých místech jen mluví, ale nikdy nám je kamera neukáže. Toto není případ filmu *To*, v něm veškeré prostory jsou ukázány a o žádných jiných prostorech, které by byly mimo obraz, se postavy nezmiňují.

V hororech obecně se hodně vyskytují ponurá temná místa, která by v člověku měla vyvolat špatné pocity a strach. Obecně jde o místa, která jsou zahalena nějakým tajemstvím. Konkrétněji například ruiny, hřbitovy, márnice, staré kostely, zámky, opuštěné staré rodinné domy, budovy či továrny a neméně využívány jsou také temné lesy. V *Tom* je takových míst hned několik, zmíním například starý opuštěný dům na Neibolt (obrázek níže), obrovské kanalizační potrubí pod městem Derry, sklep v Billově domě atd.



⁵⁰ CHATMAN, Seymour Benjamin. Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu. Brno: Host, 2008, str. 100.

⁵¹ Tamtéž, str. 106.

⁵² KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. Naratologie: strukturální analýza vyprávění. V Praze: Dauphin, 2013, str. 80.

V *Tom* jsou důležitými prostory Lada, kam si děti chodily hrát a kde si postavily svůj vlastní bunkr. Scházeli se tam a vždy když někdo potřeboval najít někoho z Klubu přicházel právě na toto místo. Celým Derry protékala řeka Kedeskeag. Smolaři na ní na Ladech společně stavěli přehradu, kterou projektoval Ben. Lada mají v díle tedy jakousi symboliku přátelství, spolupráce setkávání se. V první adaptaci filmaři ponechali Ladům jejich umístění na řece, avšak v adaptaci novější se děti potkávají u jakéhosi zatopeného lomu.

Ve filmu rozhoduje režisér o tom, co se objeví ve filmovém okénku. Označujeme to termínem *mizanscéna*. Tento výraz se původně využíval v souvislosti s režírováním divadelních her. „*Jak lze očekávat, mizanscéna zahrnuje ty aspekty filmu, které lze rozeznat i v divadle: prostředí, osvětlování, kostým a chování postav. Kontrolou mizanscény režisér inscenuje událost pro kameru.*“⁵³

Kromě toho, že režisér rozhoduje o tom, *co* se natočí a objeví na plátně, rozhoduje též o tom *jak* se to natočí. Rozhoduje tedy o vlastnostech snímání záběru a to ve třech oblastech: fotografické aspekty záběru, jeho rámcování a délka.⁵⁴ To vše ovlivňuje pomocí kamery.

King svá díla vždy zasazuje do nějakého (často vymyšleného) malého městečka v americkém státě Mein, kde se svou rodinou bydlí. Všechna jeho díla jsou tímto státem propojená a často se příběhy, které spolu nesouvisí, odehrávají ve stejném městě. King dokonce někdy propůjčuje postavy z jednoho jeho díla jinému a utváří tak obrovskou síť propojenosti.

⁵³ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, str. 159.

⁵⁴ Tamtéž, str. 223.

ZÁVĚR

Příběh *Toho* se odehrává ve dvou časových rovinách, které nejsou řazeny chronologicky, ale vypravěč zde používá retrospektivní prvky. U tohoto velmi rozsáhlého díla však nelze říci, která z těchto dvou rovin je ta, ze které vycházíme, a která je tou do které se vracíme či naopak nahlížíme do budoucnosti. Je to tím, že oba příběhy se odehrávají ve stejném poměru a také tím, že když zrovna čteme danou část ocitáme se v přítomnosti a bereme dané události tak, jako by se právě děly nyní. První filmová adaptace použila přeskokování mezi dětstvím a dospělostí také, dodržela tak strukturu předlohy. Režisér druhého zpracování to pojal jiným způsobem. Aby adaptace byla ještě více věrná a mohlo se do ní vejít více událostí a detailů z knihy, rozdělil příběh do dvou samostatných filmů. Jeden film, který měl premiéru v roce 2017 pojednává jen o části příběhu, kde jsou hlavní hrdinové dětmi a příběh tak skončil s otevřeným koncem. Následující druhá část (o dva roky později) by měla tedy hrdiny zobrazovat v jejich dospělosti a příběh tak zakončit.

Stephen King nám v knížce mimo tyto dvě časové poskytuje ještě takzvané mezihry. Jde o části knih, ve kterých se dozvídáme o historii městečka Derry. Vypravěčem těchto mezihér není jen vševědoucí vypravěč ale z velké části také jeden ze „Smolařů“ Mike Hanlon. Skrz jeho deník se dostáváme hlouběji do příběhu a čtenář tak lépe porozumí tajemství, které příběh ukrývá. V mezihrách najdeme to, co se Mike doslechl od lidí či dočetl v historických knihách, ale také například příběhy, které se odehráli ve městě v dávné minulosti, a které si už nikdo pamatovat nemůže – poskytuje nám je opět vševědoucí vypravěč. Ve filmu z roku 1990 sice také vidíme Mika, jak si píše deník a slyšíme jeho myšlenky, které zapisuje. Je to však jen setina toho, co bychom se mohli dočíst v knize. Jde jen spíše o jeho zkušenosti a zážitky ale o tajemné historii městečka se nedozvíme nic.

Všechny důležité postavy, které jsou pro tento příběh zásadní se objevují i v obou adaptacích. Autoři dodržují i jejich povahové vlastnosti, které King načrtává v knize. Jediné, co se v některých případech u jednotlivých postav změnilo, byl jejich vzhled. To je ale také ovlivněno představivostí autorů a také například tím, že pro danou postavu nenašli vhodnějšího herce.

U adaptací je nejvíce důležitý jejich autor. To on určuje to, jak bude film vypadat, jaké události v příběhu ponechá, jaké změny či jaké zcela vypustí. Na rozdíl od autora

knihy je filmař omezen časem – nemůžte tudíž do filmu „přetáhnout“ vše, i kdyby chtěl, protože takový film by trval desítky hodin.

U filmu je ale jednodušší ukázat dvě i více událostí najednou. Stačí použít rozdělení obrazu do více částí a na každé ukazovat jiné dění. To není v literatuře možné. I přesto, že nám vypravěč poskytne pomocná slova jako mezitím, v ten samý okamžik atp. čtenář musí jednotlivé části přečíst postupně.

Ovšem neměl by vynechat takové události či postavy, které jsou pro daný příběh stěžejní a bez kterých by nebyl zachován jeho význam. To si myslím, že se oběma režisérům podařilo, avšak druhá adaptace (i když zatím jen polovina příběhu) je o něco věrnější. Je to nejspíše i díky tomu, že technologie za posledních 27 let hodně vypsely a je tak možné natočit i složitější scény, které by v devadesátých letech vyšly na obrovskou částku peněz.

Největší rozdíl mezi literaturou a filmovým médiem je nejspíš ten, že u knihy čtenář musí zapojit svou představivost. Bez ní to nejde. Je také důležité, aby své čtení propojoval se svou vlastní zkušeností z reálného světa. Ať co se prostoru, času či postav týče. Naopak o filmu vidí divák už hotové dílo se vším všudy co se vzhledu postav či prostředí týče. V literatuře i ve filmech můžeme narazit na tzv. místa nedourčenosti, kdy se o něčem/někom například mluví a čtenář/divák si musí vytvořit svou vlastní představu. V *Tom* se s takovými situacemi setkáme jen v knize. Často se mluví o místech, které nám nejsou popsána, ale v jejich filmových adaptacích takové pasáže nenajdeme. Postavy a místa, o kterých se mluví jsou nám i předvedena, a tak není potřeba žádného individuálního domýšlení.

Nemůžte tak rozvíjet svou imaginaci, ale na druhou stranu je to médium, u kterého si více odpočine. Je ovšem velmi důležité udržet jeho pozornost a k tomu mimo jiné slouží také filmová hudba. Často se používá taková hudba, která se hodí pro danou atmosféru a podtrhne tak daný žánr.

Je jasné, že žádná filmová adaptace nemůžte být přesná a doslovná, ať z důvodu omezenosti délky filmového snímku nebo kvůli tomu, že některé autorovy motivy nelze na filmové plátno přenést. Dalo by se říci, že první adaptace knihy *To* je celkem dobrou adaptací (splněn motiv, téma a nenastaly žádné obrovské změny v ději ani v postavách), ale jako film by se dal zařadit spíše mezi braky. Druhé zpracování uspělo jako skvělá adaptace a dokonce se z něho stal i velice úspěšný film. Tento snímek se stal jedním z nejúspěšnějších a nejvýdělečnějších hororů v historii. Ovšem i přesto, že je velmi věrný své knižní předloze, neobsahuje úplně všechno, co by bylo potřeba, aby se vyrovnal knize.

Ale možná právě to je dobře. Díky filmové adaptaci, ve které není řečeno úplně vše, co by divák potřeboval pro dokonalé pochopení, sáhne po knize. A tak se díky filmu rozroste i počet čtenářů.

POUŽITÉ ZDROJE

Literatura:

- BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál, 2006. ISBN 8073670992.
- BERNARD, Jan a Pavla FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988.
- BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 9788073312176.
- ED. IVANA TARANENKOVÁ a Michal JAREŠ. *Strach a hrôza: podoby hororového žánru*. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011. ISBN 9788088746164.
- CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2.
- *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Český filmový ústav, 2010, 22(1 (77)). ISSN 0862-397X.
- KING, Stephen. *Danse macabre: svět hororu*. Přeložil Milan ŽÁČEK. Praha: Beta, 2017. ISBN 978-80-7306-928-5.
- KING, Stephen. *To*. Vydání páté. Přeložil Gabriel GÖSSEL. Praha: Beta, 2016. ISBN 9788073068691.
- KUBÍČEK, Tomáš, Jíří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2.
- MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990. ISBN 80-7023-062-2.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna. ISBN 80-7294-004-X.
- *Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře: sborník filmové teorie 3*. Praha: Národní filmový archiv, 2005. Knihovna Illuminace. ISBN 80-7004-119-6.

Filmy:

- *To [It]* [film]. Režie Tommy Lee Wallace. USA, 1990.
- *To [It]* [film]. Režie Andrés Muschietti. USA, 2017.

Internetové zdroje:

- Oficiální stránky Stephena Kinga dostupné z <http://www.stephenking.com>.